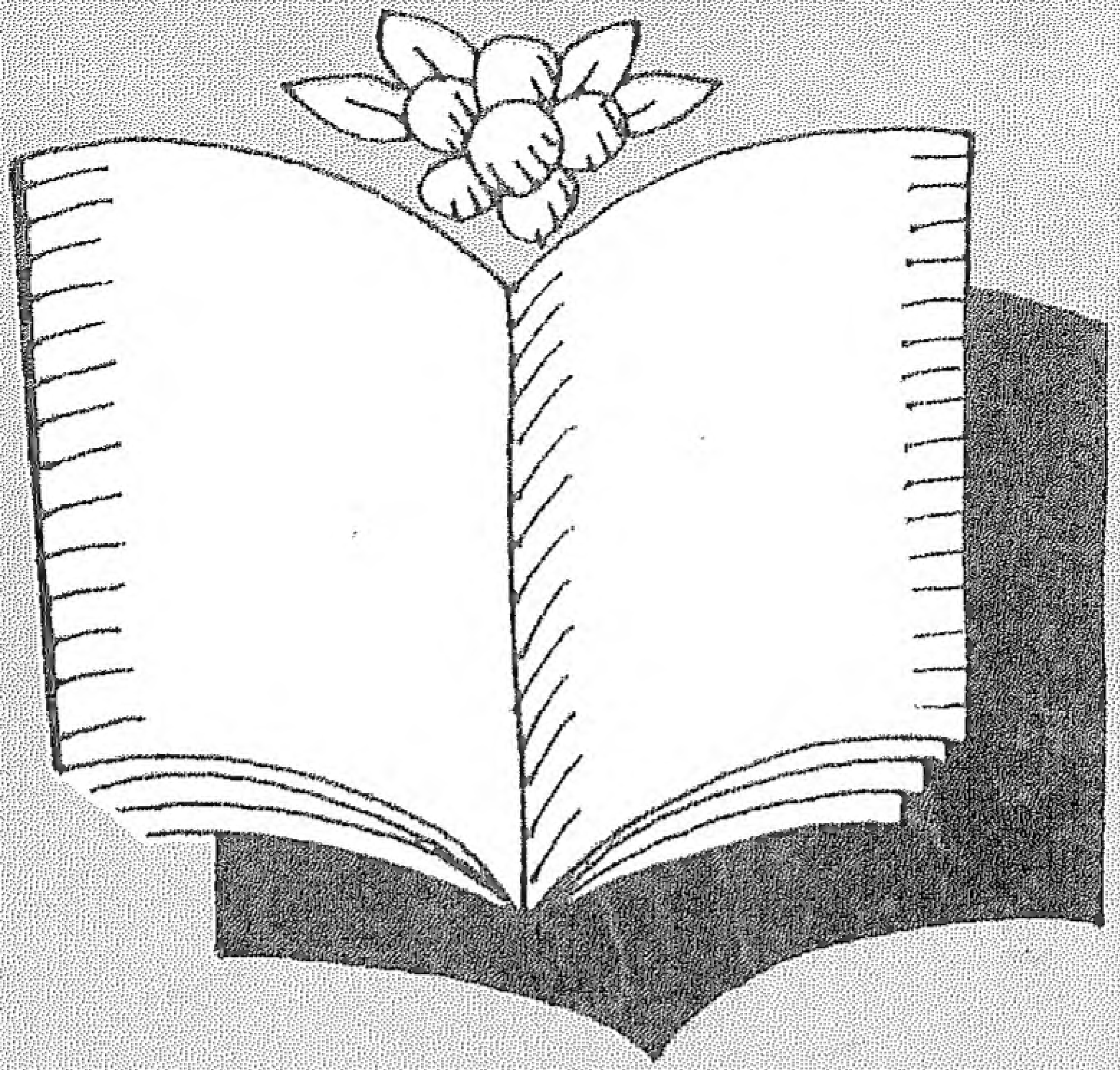


د. يوسف نوفل

تجليات الخطاب الأدبي

دار الشروق

تجليات الخطاب الأدبي

الطبعـة الأولى
١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق
أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. يوسف نوفل

تجليات الخطاب الأدبي

دار الشروق

فهـــــرس

فى الخطاب الشعرى

هـل كان طـه حسين شاعـرا ٨

صالح جودت بين الشعر والتنوّع ١٧

الجنـون فى الشعـر والقصـة ٢٢

أحمد سويلـم ، والعطش الأكبر ٥٨

أحمد سويلم ، والرمـز اللونى ٦٠

الشعر فى بورسعيد داخل باب الغيوم وخارجه ٨١

الوسائل الفنّية فى شعر الخميسىّ ٨٤

الخطاب الشعرى عند جمال الشاعر فى أصفق أو لا أصفق ٩٦

التركيز الدلالى والصور التعبيرية فى رباعيات الشاعر السعودى محمد حسن فقى . ١٠٨

فى الخطاب القصصى

الأسرة التيموريـة والقصّ ١٣٨

تصوير الحروب فى الفنون القصصية ١٤٢

السّارد وظل السّـارد فى قصص الحمامصى ١٤٨

أحلام مواطن فى مهمة انتحارية لفتحى سلامة ١٦٠

الحلم بالمستقبل ، وثنائيات التّضاد

فى جبال العشق ، لعبـد اللطيف زيدان ١٦٤

الـرحلـة إلى الخارج فى القصـة العـربيـة الحديثـة ١٧٤

فى الخطاب المسرحى

تيار مسرحى بين شكرى غـانم وأحمد شوقى ٢٠٠

زيزى هـانم لفوزى عبد القـادر الميلادى ٢١٥

أدب ١٩٥٦ ،و١٩٦٧ وأكتوبر: كتاب الـوسام ، لعادل النادى ٢١٩

مسرحية ٥٠٠ متر ، لقاسـم مسعد عليوة ٢٢١

المسرحية الشعرية : أيام الدم لمحمد صالح الخولانى ٢٢٣

فى الخطاب الشعرى

* هل كان طه حسن شاعرا ؟
* صالح جودت بين الشعر والتنوع
* الجنون فى الشعر والقصة
* أحمد سويلم والعطش الأكبر
* أحمد سويلم والرمز اللونى

* الشعر فى بورسعيد :
داخل باب الغيوم وخارجه
الوسائل الفنية فى شعر الخميسى
* الخطاب الشعرى عند جمال الشاعر فى أصفّق أو لا أصفّق
* التركيز الدلالى والصور التعبيرية فى
رباعيات الشاعر السعودى محمد حسن فقى

هل كان طه حسين شاعرا ؟

حين يذكر مؤرخو الأدب ونقاده الدكتور طه حسين تتمثل فى الذواكر اجتهاداته المنهجية فى الدراسة الأدبية ، التى جعلته من أعلام هذا الحقل الخصب الخطير ، وجعلته يستأثر بالأضواء فيه ، دون من سبقه من العرب ، ابتداء من ابن سلام الجمحى (٧٦٧ ـ ٨٤٦م) فى كتابه ، الذى يعد أقدم كتاب فى تاريخ الأدب العربى : «طبقات الشعراء» ، والذى قامت عليه شهرته الواسعة ، ثم أساتذة طه حسين ومنهم : الشيخ الناقد سيد بن على المرصفى أستاذه القريب إلى نفسه ، وحمزة فتح الله ، ومحمد دياب ، والشيخ محمود الشنقيطى ، وحسن توفيق العدل ، وحفنى ناصف ، والشيخ مهدى ، والشيخ محمد عبده ، وأحمد لطفى السيد . . وأمثالهم .

كما تتجسد معاركه الفكرية والأدبية ، وتجديده النقدى ، وكتاباته القصصية ، وكتاباته فى الفن القصصى ، والسيرة ، والسيرة الذاتية ، وبحوثه الإسلامية ، ومجاهداته فى التربية والتعليم ، وغير ذلك من ألوان إنتاجه الأدبى العديد .

أما كونه شاعرا ، فهذا ما حظى بإشارات عديدة لدى بعض الباحثين (١) ، وعند الدكتور طه حسين أيضا (٢) . وهذا ما يدفعنا إلى أن نقف أمام هذا الجانب من عطائه الفنى لنقف على أصوله الأولى فى بواكير إنتاجه ، ونتعرف على أساتذته الموجهين له فى هذا الفن ، وحظهم الفنى . ونقرأ نماذج من هذه البواكير ، لنصل إلى التعرف على لون هذا الشعر ، وعلى الأسباب التى حالت دون تدفق ينبوعه واستمرار عطائه .

---

(١) انظر : سامى الكيالى : مع طه حسين جـ ٢ اقرأ ٣٠١ ص ٤٣ ، ٥٥ . وعباس خضر : غرام الأدباء أقرأ ١٥٧ ص ١٠ ، ١١ . والأستاذ خلف الله أحمد : هلال إبريل عام ١٩٧٥ ، ص ٣٧ . والدكتور محمد أبو الأنوار : ثقافة ديسمبر عام ١٩٧٣ . ومحمد سيد كيلانى : طه حسين الشاعر الكاتب ـ القومية عام ١٩٦٣ .

(٢) الأيام : جـ ٣ ص ٤٠٢ وغيرها ـ مج ١ ط ٢ ـ المجموعة الكاملة لمؤلفاته . بيروت عام ١٩٧٤ .

ومن البدء ، نقول : إن الشعر على قلم الدكتور طه حسين لا يعد غريبا . فرجل يملك هذا الذوق الفنى الرهيف ، واليقظة الأدبية المتفضة ، والذكاء الحاد ، والثقافة الواسعة الأصيلة ، قمين أن يتخذ طريقه إلى الشعر فى بيئته ، حيث يقوى الأديب حين يجمع بين الحُسنيين ، أى الشعر والنثر .

وأقدم محاولات الشعر [1] لدى طه حسين ، نجدها فى المرحلة التى كان فيها طالبا بالأزهر . بل يكون شعره الناقد أحد الأسباب التى أدت إلى أن تسقطه اللجنة التى امتحنته فى امتحان العالمية [2] كما أشار فى «الأيام» . وهو حديث طويل ، نكتفى بالإشارة العجلى إليه ، لنصل مع طه حسين إلى «الجريدة» ، حيث أستاذه أحمد لطفى السيد ، وأستاذه الشيخ عبد العزيز جاويش فى مجلات وصحف أخرى كمصر الفتاة ، والهداية ، والعلم .

ويلتحق بالجامعة الأهلية الناشئة ، ويجد من أستاذيه هذين تشجيعا وحثا على بدء ومواصلة معاركه الشابة الجريئة فى شتى الميادين ، ومنها الأزهر [3] ، ويجد من جاويش تشجيعا على قول الشعر ، ومن حبه إياه ينطلق قوله فيه ، بمناسبة الإفراج عنه من السجن فى ٢٢ من فبراير عام ١٩٠٨ :

الآن حـــق لك الثنـــــاء فلتحى وليحى اللـواء [4]

وحين أقام جاويش ــ عن الحزب الوطنى ـ حفلة بمناسبة عيد الهجرة ، وأنشد قصيدة بهذه المناسبة ، أمام الشيخ جاويش ، يقول : « فرضى عنها ، وحثه على أن يقول أمثالها » [5] . واستقبلت قصيدته أحسن استقبال وأروعه ، حتى خيل إلى الفتى أنه قد أصبح حافظا أو قريبا من حافظ .

---

(١) نشره بالجريدة ، ومصر الفتاة . انظر مثلا : مصر الفتاة فى ٧ من يناير عام ١٩١٠ .

(٢) لا نخوض فى تفاصيل هذا الأمر ، ومن مصادر القول فيه :

الأيام فى مواضع عديدة ، ورحلة الربيع والصيف ص ٢٢٨ وما بعدها ، مج ١٤ ط ١ عام ١٩٧٤ ـ دار الكتاب العربى بيروت ـ المجموعة الكاملة ، وسامى الكيالى : مع طه حسين .

(٣) المصدر السابق .

(٤) اللواء ، جريدة الحزب الوطنى .

(٥) الأيام : جـ٣ ، ص ٤٢٥ .

« ثم مرت الأعوام ، وتبعتها الأعوام ، وأعرض عن الشعر كل الإعراض ، بعد أن استبان له أنه لم يقل الشعر قط ، وإنما قال سخفا كثيرا » [1].

من هذه القصيدة ، قوله [2] :

كُنْ أنتَ بعدَ أخيكَ خيرَ هلالِ ... وأضِىءْ لمصرَ سبيلَ الِاسْتقلالِ
وابسمْ بها ، بعدَ العبوسِ ، فربّما ... صَنَعَ ابتسامُكَ بالرّجاء البالى
كن أنت ميمونَ المطالعِ مُرْسلا ... للنِّيلِ بالإسعادِ والإقبال
أشرقْ وحدِّثْ مصرَ عن آمالها ... ماذا صنعتَ بهذه الآمال
أمُصَدِّقٌ فيكَ الظّنونَ وناظرٌ ... للنّيلِ نظرةَ مانحٍ وَصَّال
ومبدِّدٌ عن مصرَ بعضَ همومِها ... فلقدْ أضرَّ بها أخوكَ الخالى
أغْرى الخُطوبَ بها وأمْطرَ أهلَها ... مِن رَيْبِهنَّ بوابلٍ هَطَّال
ما بينَ آونةٍ تمرُّ وأختها ... هولٌ يحيقُ بهمْ منَ الأهوال
عسفٌ تنوءُ به النُّفوسُ وشِدّةٌ ... سوءَى العواقِبِ جَمَّةُ الإمْلال
ماذا أقُصُّ عليكَ مِنَ الامنا ... هيهاتَ هلْ يَسَعُ الشّكاةَ مقالى
إنّ الشّكاةَ بمصرَ جُرْمٌ مُهْلكٌ ... والنَّقدُ مَصْدرُ محنةٍ ونكال
مَن يشكُ أو يرْفعْ بذلكَ صوتَهُ ... فهُو المهيِّجُ والسَّفيهُ الغالى
أخذُوا على الصُّحُفِ الطَّريقَ وأرْهقوا ... كُتَّابَها بالضّيمِ والإذلال
وعَدَا على التمثيلِ مِنْ غُلَوائهمْ ... عادٍ فآذنَ ظُلْمُه بزوال
نَقِمُوا مِنَ التَّمثيلِ نطْقَ ممثّلٍ ... فيه للفظةِ «كاملٍ» وكمالِ

ظهرت بواكير شعره إذن ، وهو فى المرحلة الأزهرية . وفيها ، كان أقرب أساتذته إلى نفسه ، وأحبهم إليه ، وأشدهم تأثيرا فيه ، الشيخ سيد بن على المرصفى [3].

---

(١) الأيام : جـ٣ ، ص ٤٢٦ ، ٤٢٧ .

(٢) انظر سامى الكيال ، المرجع السابق .

(٣) وهو لا يمت بصلة قربى إلى الشيخ حسين المرصفى ، أستاذ البارودى ، وصاحب كتاب الوسيلة الأدبية ، والمحاضر فى قاعة المحاضرات التى أنشأها على مبارك .
وللحديث عن الشيخ سيد المرصفى ، انظر : فى الأدب الجاهلى ، للدكتور طه حسين ط ٣ ــ عام ١٩٣٣ ، ص ١ ، و ٥ . والأيام : جـ٣ ص ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٤٠٣ ، ٤١٧ ، وغيرها . وزعماء الإصلاح ، لأحمد أمين ص ٢٠٦ ــ القاهرة ، عام ١٩٤٨ . والنقد الأدبى الحديث ، للدكتور أحمد زكى ط ١ ــ الهيئة عام ١٩٧٢ ، ص ٨٨ و ٩٠ . والموسوعة العربية الميسرة : ص ١٠٤٧ .

والمرصفى ، من كبار العلماء فى الأزهر ، اشتهر بعلمه فى اللغة والأدب .

ويمكن الوقوف على مجمل آراء الدكتور طه حسين فى أستاذه هـذا ، وهى أنه ـ كما يرى تلميذه ـ أصبح من عُرِف بمصر فقها فى اللغة وأسلمهم ذوقا ، وأنه يمثل مَنْحَى اللغويين والنقاد القدامى فى البصرة والكوفة .

وإذا كنا نلتقى بإشارة فى الأيام [1] إلى أنه حين شرع فى الكتابة فى الصحف ، بدأ يجرب نفسه فى الكتابة ، كما جرب نفسه فى الشعر بين يدى أستاذه المرصفى . وإذا كنا قد تعرفنا على الطبيعة الفنية لدى أستاذه ، فإنه يمكن أن نصل إلى معرفة مَنحاه الشعرى ، حين بدأ القَريض ، كما قد نصل إلى معرفة علة توقُّفه عن الاستمرار فى ركب الشاعرية ، وخصوصا بعد أن فتحت أمامه سبل المعرفة وطرق العلم ، وازداد عدد أساتذته ، وتنوعت ثقافاتهم ومشاربهم وميولهم ومناهجهم ، فحدث عنده انبهار بمناهج البحث الحديثة ، وتذوق لألوان الإنتاج العالمى ، فأحس أن شعره لا يسمو إلى هذه الآفاق .

كما كان يطلب ـ بالشعر ـ مزيدا من الدرس والمحاضرات من أستاذه حفنى ناصف ، أصالة عن نفسه ونيابة عن زملائه [2]. أى أنه لا يزال فى المرحلة ذات الطابع المحافظ ، حيث كان حفنى ناصف والشيخ محمد المهدى وغيرهما ينهجون نهج القدماء فى الدرس الأدبى .

لم تتنوع موضوعاته كثيرا . فمن أشعاره ما اتصل بالمواقف الشخصية ، وانبثق من موقف الخلاف أو الخصومة ، كخصومته مع الشيخ رشيد رضا ، بتحريض من الشيخ عبد العزيز جاويش ، كما يقول الدكتور طه حسين [3] ، وكما نفهم من موجز القصة . فقد أنشأ الشيخ رضا مدرسة الدعوة والإرشاد ، لإعداد الدعاة الذين يخاطبون غير المسلمين . وقد عطف الخديو على المدرسة ، وأعانها ، فسخط عليها الأزهريون وأتباع الشيخ محمد عبده .

وذات يوم ، أقام الشيخ رشيد رضا وأصحابه حفلا بهذه المدرسة ، وأجتمعوا حول مائدة العشاء فى فندق « سافوى » بالقاهرة . ونشرت بعض الصحف ، أن أكواب « الشمبانيا » أديرت حول هذه المائدة ، بمحضر من شيوخ الأزهر وشيخه

---

(١) جـ٢ ، ص ٣٩٦ .

(٢) الأيام : جـ٣ ، ص ٤٥٥ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٤٢٧ .

الأكبر ، دون إنكار . فثارت ثائرة المخلصين . وعلى الرغم مما قيل من تبرير أو دفاع ، فقد كثر النقد والتعليق ، وكان طه حسين من بين الناقدين شعرا ونثرا . ومن شعره ، الذى لم ينسبه إلى نفسه ، وزعم أنه تلقاه فى البريد ، ونشره فى صحيفة «العلم» (١) ، قوله :

رعَى اللهُ المشايخَ إذْ توافَوْا إلى « سافُوىَ » فى يومِ الخميسِ
وإذْ شهدُوا كئوسَ الخمرِ صِرفا تدورُ بها السُّقاةُ على الجلوس
رئيسَ المسْلمينَ عَداكَ ذمٌّ ألاَ لِلَّه دَرُّكَ مِنْ رئيس

ومن أشعاره ، ما دار فى مجال المداعبات الشخصية . من ذلك ، ما دار بينه وبين الشاعر على الجندى (٢)، حيث بدأ الجندى بأبيات يشكره فيها على صنيع له ، منها قوله :

مَن لى بمثلِ بيان طه مبدع السحر الحلال
حتى أقوم بشكر ما أوليت يا فخر الرجال

فما كان من الدكتور طه حسين إلا أن رد بقوله :

مَن لى بقلب مثل قلبك أو بفن مثل فنك
حتّى أقوم بشكر ما أوليتى من حسن ظنك

ويذكر الأستاذ سامى الكيالى أن جفوة حدثت بين الصديقين : الدكتور طه والزيات . ثم دعا الثانى الأول لحضور حفل قرانه ، فأجاب ، ونشر هذه القصيدة فى صحيفة مصر الفتاة (٣) ، ومنها قوله :

يا خليلَّى سلاما حبذا يوم القرانِ
حبذا أمسِ فقد أد نَى نوالا غيرَ دانى
حبذا ليلةُ أمسِ راقَ لى فيها زمانى
ليلةٌ قد نلتُ فيها مِنْ حظوظى ما شفانى

---

(١) انظر تفصيل القصة فى الأيام : ص ٤٠٠ ـ ٤٠٢ .
(٢) هلال ابريل ١٩٧٥ ص ٥٧ .
(٣) فى ١٥ من اكتوبر ١٩١٠ .

أنـــــا لا أحمدُ منهـــــــا حســــنَ تـــوقيـــع الأغـــانـــى
إنمـــــا أحمــــد منهـــــا حســــنَ أُنســــى بفـــلانـــى
لم أزل أقصـــــف حتـــــى خِلْـــتُ أنـــــى فى الجِنـــان
بينها نحـــــــــــن على ذ لـــــك . . زف القمـــــران
آهِ يـــا « زيـــاتُ » مـــا أجـــــ مـــل ســـاعـــاتِ الأمـــانـــى
هـــنّ قـــد هِجْـــن لنفســـى ذكـــــرَ سحـــــر وعنـــان
أنـــا لـــولا ســـوءُ حظـــى لم أكـــنْ إلاّ ابـــنَ هـــانـــى
يـا شقيـــقَ النفـــس ضـاق الشّـــ عـــرُ عـــن نظـــم التَّهـــانـــى
لا تلُمْنـــــى إنْ دعـــوتُ الشـــــ عـــرَ ، والشعـــر عصـــانـــى
جـــلّ حبـــى لـــك يـــا « زيـــا ت » عـــن وصـــف البيـــان

ومن أشعـاره ، ما حلق فى سماء الحب . مـن ذلك ، تلك القصيـدة وعنوانها : «ليت للحب قضاة »(١) ، ومنها قوله :

شَـــفَّ قلبـــى مـــا يُعـــانـــى مِـــن تبـــاريـــحِ الهوى
يعشـــــقُ الحســـــنَ ولكـــــنْ ليـــس يَحْظَـــى بـــالـــوصـــال
أنـــــا مـــنْ وصـــل حبيبـــى بين صـــــــدٍّ ونـــــــوى
مَـــن عـــذيـــرى مِـــن بخيـــلِ ضـــنَّ حتّـــى بـــالخيـــال ؟

ومن غزله (٢) ، قوله :

يـــــا رعـــــى اللهُ عهـــــودا للهـــــوى منـــــذُ سنين
حين كنّـــــا فى أمـــــان مِـــــن عيـــون الـــرقبـــاء
نَجْتَنِـــــى اللَّـــذّاتِ لا نخـــــ شـــــى أذاةَ الكـــــاشحين
إنّها العـــــذّالُ للحـــــ ب ولـــــلأحبـــــاب داء
آهِ مـــــا أحلَى الأمـــــانـــــى ليـــتَ أيـــامـــى تعـــود

* * *

(١) انظر عباس خضر : غرام الأدباء ص ١١
(٢) مصر الفتاة ٧ من يناير ١٩١٠ .

أنا مَن أمضيتُ من عمري عشرين ربيعا
غير أنّي قد بلوتُ العيشَ والجهدَ الجهيدا
بين بؤسٍ ونعيم يذهب العمر سريعا

ونلحظ فى هذه الأبيات ـ وهى من مجزوء الرمل ـ ميله إلى البساطة الموسيقية ، وميله إلى تنويع الروى ، والتخفف من قيوده الفنية . غير أن ميله إلى التجديد ، يظهر أيضا فيما يكتبه من الشعر المسمط (1) ، وقد جعل قصيدته تسعة أسماط ، وكل سمط أربعة أبيات ، يتفق البيت الأول مع البيت الثالث فى الروى ، واليت الثانى مع البيت الرابع ، ومنها قوله :

شادنٌ عطف عطفةَ الحبيب
بعدما صدف صدفةَ الملول
كم سبى العقول قولُه الخَلوب
يملك القلوبَ لثمه ينيل

* * *

كلُّ ذى بهاء يمقت الوصال
يُظهر الحياء وهو فى صدود
مَنْ لذى السهود منه بالنوال
إنّ فى الجمال عثرةَ الجدود

ويمضى مع صحيفة مصر الفتاة ، مستجيبا لما توليه للشباب من حث وتشجيع ، فينشر مقطوعته :

يحسبُ العذّالُ أنّى هِمتُ بالحبِّ جُنونا
لو رأى العذّالُ رأيى فى الهوى ما عذلونى
ولَما قالوا : فلانٌ أحدُ المستهترينا
أنا لا أعطى غرامى أبدا كلَّ شئونى

ساعةٌ عندىَ للجدِّ وأخرى للهزل
فإذا ملت إلى الحبِّ فمقدامٌ أريب
وإذا ملت إلى الحبِّ فآبٍ للعذل
هذه جملةُ أحوالى فهل فيها ذنوب

(1) مصر الفتاة ٣١ من ديسمبر ١٩٠٩

كانت مرحلة الطلب أخصب أيامه مع الشعر ، على نحو ما أشار الزيات إليه فى حفلة تكريم الدكتور طه حسين ، بمناسبة حصوله على الدكتوراه ، وفى حديثه عن شاعريته ، مسلما بتفوقه فى حفظ الكلام وفهمه (١) ، وبشعره الحماسى الجاهلى الأسلوب .

وتتعدد نماذج شعره (٢) ، مما يثير تساؤلا : لماذا توقف عن كتابة الشعر ؟

كان العصر عصر الشعر - إن جاز التعبير - ففيه برز أعلامه ومجددوه ، وفيه كان الشعر أرقى مراتب الأدب وأشهرها . ومن هنا كان دأب معظم أدبائنا فى مستهل حياتهم أن يداعبوا الشعر ، فمنهم من لان له وانقاد ، فمضى به ومعه مقتصرا عليه ، ومتفرغا له ، أو جامعا بينه وبين غيره من الأجناس الأدبية . ومنهم من انصرف عنه إلى غيره من الفنون الأدبية وغير الأدبية . لكننا ، يمكن أن نلتمس من حياة طه حسين الخصبة المتعددة العطاء سبب انصرافه عن الشعر . فقد انشغل انشغالا شديدا بمعاركه وخصوماته بدافع من نفسه ، أو بحث وتحريض وتشجيع من غيره .

ويتصل بذلك أيضا ، انشغاله منذ اللحظة الأولى ، لإعداده للدكتوراه فى مصر عن أبى العلاء ، وللدكتوراه فى فرنسا عن ابن خلدون ، انشغاله بالجهد المنهجى المجدد على بساط منهج الشك الديكارتى ، مما استغرق جهده ووقته ، ولم يجعله مقتصرا على الطابع الأدبى أو العلمى أو الثقافى فحسب . بل جره إلى السياسية والدين ، إلى درجة كادت تودى بحياته . وقل مثل ذلك فى تجديده النقدى .

ومن الأسباب التى انتزعته من مجال الشعر أيضا ، استجابته إلى دواعى العصر الفنية ، حيث بدأ الفن القصصى يشارك الشعر شيئا فشيئا على يد رائده الدكتور محمد حسين هيكل ، مما جعل طه حسين يدخل هذا الميدان بإنتاج قصصى متعدد المستوى والاتجاه .

---

(١) الجريدة فى ٢٦ من مايو عام ١٩١٤ .

(٢) وقد كتب الأغنية ، ومنها ما غناه كامل الخلعى .

انظر سامى الكيالى : مع طه حسين جـ ٢ ص ٥٣ - ٥٥ » . وانظر : محمد السيد الكيلانى : طه حسين الشاعر الكاتب - القومية عام ١٩٦٣ ، وهلال فبراير عام ١٩٦٦ .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، التجديد المسرحى عند أحمد شوقى ، ومجالات التفوق عند حافظ إبراهيم ، وإسماعيل صبرى ، وخليل مطران ، وأحمد نسيم ، والعقاد وغيرهم ، أمكن أن نقول : إن طه حسين رأى أن يجمع جهده فى مجالات بروزه الحقيقى فى دروب الأدب النثرى ، مما دفعه إلى بذل ثمن ذلك ، وهو هجره الشعر، وإيقاف تجاربه الإبداعية عنده .

صالح جودت بين الشعر والتنوع

فى العدد الصادر فى جمادى الثانية سنة ١٣٩٦ ــ يونيو سنة ١٩٧٦ من «الهلال»، كتب الأديب الشاعر الراحل صالح جودت كلمة الهلال عن الحياة والموت ، وكأنما كان يلوح بيديه مودعا ، مستشهدا بخطبة الإمام على رضى الله عنه عن الموت ، ومنها قوله :

« عباد الله : الموت الموت ، ليس منه فوت ، إن أقمتم أخذكم ، وإن فررتم منه أدرككم . . . إلخ » .

وتمثلت أمامى أبيات له تعيها ذاكرتى جيدا عن الموت ، ومنها قوله فى قصيدة «أكذوبة الموت» (١) ، وإيمانه بخلود الروح :

قد حرتُ فى الموت وفى أمره	وما رواه الله مِن سِرِّهِ
وكلّما سألتُ عنه امرأ	أجابنى : والله لم أدرِهِ
والروحُ إما حلَّ فى غيره	أو آثرَ الإخلادَ فى بئره
فِلَمْ يقولُ الناسُ مات امرؤ	إنْ هاجر الدُّنيا إلى قبره ؟
أليس فى القبرِ حياةٌ امرىء	تطول بالمرء إلى حشره
فكيف قالوا : إنه ميتٌ	من يوم أنْ غُيِّبَ عن دهره

بل يذهب فى قصيدة أخرى إلى تصوير الموت بالعصا التى تحفز الناس إلى الإيمان، وذلك على لسان راهب يقول حين نزل به ملك الموت (٢) :

(١) ديوان صالح جودت : ص ٨٢ .
(٢) ديوان صالح جودت « الراهب المتمرد » : ص ١٣٣ .

يـا مـلاكَ الموتِ آمنـت بسلطـانِ الإلـه أيُّها الكـاهنُ قُـدْنى لمحـاريبِ الصَّـلاة
فـإلـه الكـون يدعـونـى إلى غيرة الحيـاة خلنـى أفنى الهنيهـات البقـايا فى هـواه

وتذكرت أيضا حديثا أدبيا شيقا أجريته معه [1] ، ناقشنا فيه جانبـا من القضايا الأدبية المعاصرة ، وتحدث فيه بصدق وصراحة وموضوعية .

* صالح الشاعر :

قدم شاعرنا عدة دواوين منهـا : ديوان صالح جودت سنة ١٩٣٤ ، وليالى الهرم سنة ١٩٥٧ ، وأغنيـات على النيل سنة ١٩٦٢ ، وحكـاية قلب سنـة ١٩٦٥ ، ثم آخر دواوينه عن الله والنيل والحب .

وها هو ذا فى المقدمة الموجزة [2] ، التى احتلت صدر ديوان نـاجى يتحدث ـ فى معرض عـرضه لصداقتيهما ـ عـن المدرسة الشعرية التـى ينتمى إليها هو ونـاجى ، وعلى محمـود طه ، ومحمـد عبـد المعطـى الهمشرى ، وأحمد رامى ، ومحمـود حسـن إسماعيل ، وأبو شادى وغيرهم .

وقد شب ونشـأ الأربعة الأولون فى المنصورة ، والتقوا فى حلبة الشعـر منذ المرحلة الثانوية ، وتبادلـوا التأثير والتأثر ، وكاد شعرهم يختلط للتشـابه الشديد فى نسيجه اللغوى ومنحاه ومذهبه ، وبدءوا يرسلـون شعرهم إلى « السياسة الأسبوعية » [3] ، تلك التى كانت تحتل منزلة صحفية أدبيـة مرموقة ، وتجتمع فيها أقلام أعلام الفكر والأدب آنذاك .

وحين جاء القـاهرة هـو والهمشرى ، لإكمال دراستهما الجامعية ، التقـى الأربعة وغيرهم من أقطاب المدرسـة الشعرية الحديثة . وتوطدت الصلـة بينه وبين ناجى ، ونمت قـراءاتهم للشعر الإنجليـزى ، لا سيما «شلى » و « كيتس» و « وردزورث» . والتقت تلك المدرسـة الحديثة الشعرية بـالمدرسة الحديثة التى كـان لها شأن كبير فى مجال الفن القصصى ، ومنهـم : محمود تيمور ، وإبراهيم المصرى ، ومحمـود طاهر لاشين ، والدكتور حسين فوزى ، وعلى أدهم ، وغيرهـم .

---

(١) كتـابنـا : قـراءات ومحاورات : ص ١٥٥ ، المجلس الأعلى للفنـون والآداب ــ عـام ١٩٧٦ . ونشر الحديث بمجلة عالم الفن الكويتية .

(٢) ديوان ناجى : ص ١٦ و ٢١ ـ دار المعارف عام ١٩٦١ .

(٣) هى ملحق أدبى للسياسة ، ورأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكل .

* المدرسة الحديثة :

كانت الساحة الشعرية قد شهدت معارك أدبية بين تيارين أو اتجاهين : أولهما ، يمثله أمير الشعراء أحمد شوقى بإطاره المحافظ ، ونسيجه الفنى المولع بالبيان . والثانى ، يمثله العقاد بما نادى به من قواعد وأسس فنية أثرت الشعر كما أثرت النقد بوجه عام ، ونحا فيها منحى التجديد فى مفهوم الشعر وأسلوبه ، ووظيفته ، وما يجب أن يكون عليه . واشتد هذا الصراع بين هذين القطبين ومن لف لفهما من أشياع وأتباع ، وذلك منذ أوائل القرن العشرين ، وبلغ الذروة بصدور كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى سنة ١٩٢١ ، وكان بلورة لجهدهما وممثلا لما يراه أيضا رفيقهما عبد الرحمن شكرى .

لم تتبدد سحب معارك هاتين المدرستين ، ولم تضع جهودهما عبثا ، إذ من تأمل محاسن كل منهما وميزاتها ، تشرب جيل جديد ، أو قل نشأت مدرسة جديدة كان رعيلها الأول : محمد عبد الغنى حسن ، وأحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد عبد المعطى الهمشرى ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى ، وشاعرنا صالح جودت وغيرهم . وقد غلبت الرومانسية على قراءاتهم وكثير من إنتاجهم . وسواء ذهبنا مع من يدرجهم تحت مدرسة « أبوللو » (١) ومجلتها المعروفة باسمها ، الصادرة سنة ١٩٣٢ ، أم تابعنا من يذهب إلى تحديد وقت ظهورهم قبل ذلك ، كما أشار شاعرنا ، وكما يرى أستاذنا الدكتور أحمد هيكل (٢) ، وما تؤكده الظواهر حيث بدأ إنتاجهم قبل ذلك التاريخ على صفحات الصحف وقتذاك ، ومنها : السياسة الأسبوعية ، والبلاغ الأسبوعى (٣) ، والعصور ، والهلال ، والمقتطف ، والسفور (٤) ، وغيرها .

---

(١) الدكتور شوقى ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر : ص ٧١ وما بعدها . دار المعارف سنة ١٩٦١ .

(٢) الدكتور أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث فى مصر ـ دار المعارف سنة ١٩٦٨ ، ص ٣٣٨ وغيرها . ومقدمة ديوان ناجى : ص ٣٠ ، وسماها فى الكتاب المدرسة الابتداعية العاطفية ، وسماها فى المقدمة المدرسة الرومانتيكية الغنائية .

(٣) ظهرت سنة ١٩٢٦ ، لعبد القادر حمزة (وظهرت البلاغ سنة ١٩٢٣ ـ عام ١٩٥٢) .

(٤) ظهرت العصور عام ١٩٢٧ والهلال منذ عام ١٨٩٢ حتى الآن ، والمقتطف ظهرت بين ١٨٧٦ ـ ١٩٥٢ ، والسفور سنة ١٩١٥ ودعت إلى التجديد والحرية وسفور المرأة ، واتخذت شعارها : صحيفة الهدم والبناء ، ورأس تحريرها عبد الحميد حمدى .

وإذا كانت تلمذة هذا الرعيل وتلك المدرسة على حصاد المواجهة الأدبية بين المدرستين السابقتين ، فإن هناك روافد أخرى أمدتهم بزاد أدبى وعطاء فنى ، منها اطلاعهم على شعر الرومانسيين فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، ومنها تأثرهم بشعراء المهاجر الشمالية والجنوبية ، ومنها إحساسهم ـ شأنهم شأن زملائهم فى الفنون الأخرى ـ بأهمية إبراز الشخصية المصرية وإنتاج أدب مصرى يعبر عن مصر والمصريين ، ارتباطا بما مر بمصر وقتذاك من ظروف سياسية واجتماعية ، مثّل فيها الاحتلال والقصر ـ أو الحكم الملكى ، والحياة الحزبية الفاسدة ـ مثل كل ذلك أثقالا جساما ينوء بها كاهل مصر والمصريين ، وتتفجر على أثرها ومعها ثوراتهم الوطنية ، وأبرزها ثورة سنة ١٩١٩ ، ثم ما تلاها من انتفاضات ومظاهرات وإضرابات مهدت لقيام ثورة ١٩٥٢ [١] .

* السِّنَّة المكسورة :

ولنقرأ هذه الأبيات من قصيدة السنة المكسورة لشاعرنا [٢] صالح جودت ، يقول فيها :

عُصفورتى .. بالله يا عُصفورة
ما سِرُّ هذى السِّنّةِ المكسورة ؟
وأين راحتْ ندفةُ البلّورة ؟
هل كسَّرَتْها فكرةٌ موتورة ؟
أم أكلتْها رشفةٌ مسعورة ؟
أم شربتْها قُبلةٌ مخمورة ؟

* * *

يا فتنتى مِنْ سِحْرِ تلك الصُّورة
مِنْ وجهكِ الملقى علىَّ نورَه
مِنْ الدَّرارِى الحلوةِ المسطورة
كأنها قصيدةٌ مشهورة
وبينها لؤلؤةٌ منثورة

(١) لمزيد من التفاصيل عن خصائص هذا الاتجاه ونشأته ، اقرأ كتاب الدكتور أحمد هيكل السابق ذكره : ص ٣٤٣ وغيرها .
(٢) ليالى الهرم : ص ١٣٤

وقد اشتهر صالح جودت شاعراً وصحفياً أكثر مما اشتهر كاتب رواية أو قصة قصيرة ، على الرغم من أنه أنتج فى هذا المجال روايات ومجموعات منها :

فى الرواية : عودى إلى البيت (سنة ١٩٥٨) ، ووداعا أيها الليل (سنة ١٩٦٠)، وبنت أفندينا .

وفى القصة القصيرة ، مجموعات : كلنا خطايا (سنة ١٩٥٨) ، وفى فندق الله (نشرت بالكتاب الفضى ـ ٢٠ ـ سنة ١٩٥٩) ، وكلام الناس ، وخائفة من السماء (سنة ١٩٦١) .

وفى السيرة الغيرية : ملوك وصعاليك ، وناجى : حياته وشعره . وهى أقرب إلى البحوث منها إلى فن السيرة . وله فى مجال البحث والمقال أيضا ، كتاباته العديدة فى الهلال وغيرها ، وكتابه : محمد عبد المعطى الهمشرى ، ومقدمته لكتاب على محمود طه للسيد تقى الدين السيد ، ومقدمته لديوان ناجى (دار المعارف سنة ١٩٦١) الذى حققه وجمعه وقدم له هو والدكتور أحمد هيكل ، وأحمد رامى ، ومحمد ناجى . كما برز بمقالاته فى الصحف .

ولد صالح جودت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، وأكمل دراسته الشانوية بالمنصورة عاصمة الدقهلية ، وواصل وأنهى دراسته الجامعية بالقاهرة ، على نحو ما عرفنا ، فتخرج فى كلية التجارة سنة ١٩٣٧ ، وآثر أن يعمل فى الحقل الأدبى والصحفى ، فعمل بالأهرام ودار الهلال ، كما اشتغل بالإذاعة ، ومارس نشاطا أدبيا فى الندوات والمهرجانات داخل مصر وخارجها . وكان عضوا بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ورئيس لجنة الشعر به ، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية فى الشعر سنة ١٩٦٢ . وقد شغل منصب نائب رئيس مجلس إدارة دار الهلال حينا ، ورأس تحرير مجلة الهلال حتى توفى فى ٢٣ من يونية سنة ١٩٧٦ ، بعد أن جمع بين الشعر والتنوع الأدبى ، وكان الشعر أبرز ألوانه جميعا .

الجنون فى الشعر والقصة

ظل الأدب ـ بوصفه تجربة لغوية ـ وثيق الصلة بالعقل ، ولهذا ربط اللغويون بين الكلمة ، أو الكلام ، أو اللفظ المفيد ، أو النظم من ناحية ، وتمام المعنى ، والإفادة وتعلق الكلم بعضه ببعض من ناحية أخرى (١) .

وشغل اللغويون بمصادر الكلمة ومراجعها ، فذكر السيوطى (٢) ـ وهو بصدد حديثه عن مصادر اللغة ، ومعرفة من تُقْبَلَ روايته ومن تُرَدّ ـ فقرر أنها تؤخذ من الرواة الثقات ذوى الصدق والأمانة ، أما الاحتجاج بالقول ، فلا يشترط فى صاحبه العدالة ، ولهذا قُبلت اللغة من المجانين ، يقول السيوطى (٣) :

« وكذلك ، لم أرهم توقّوا أشعار المجانين من العرب ، بل رووها واحتجوا بها ، وكتب أئمة اللغة والنحو ، مشحونة بالاستشهاد بأشعار قيس بن ذريح ، مجنون ليلى» . ويذكر نقلا عن مؤلف كتاب (الترقيص) بيتين لا معنى لهما لرجل يرقّص ابنته هما :

محكوكة العينين ، معطاء القفا   كأنها قدت على متن الصفا
تمشى على متن شراك أعجفا   كأنما تنشر فيه مصحفا

قال الأصمعى عنهما : لو سئل عنهما قائله ما عرفهما . وقال آخر : قائلهما مجنون ، ولا يعرف كلام المجانين إلا مجنون !

---

(١) انظر على سبيل المثال :
ابن هشام الأنصارى ، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، دار الفكر بيروت ط ٥ ١٩٧٩ ص ٤٩٠ وما بعدها .
ابن هشام الأنصارى ، الإعراب عن قواعد الأعراب ، تحقيق على فوده نيل ، الرياض ١٩٨١ ص ٣٥ .
(٢) المزهر للسيوطى ، تحقيق البجاوى وزميليه ، الحلبى ، د. ت ١/ ١٣٧
(٣) نفسه ١/ ١٤٠ .

وقالت العرب [1] :

لن تعيش بعقل أحد حتى تعيش بظنه ، وكلام الرجل وفود [2] عقله .

وقد نوه الشعر العربى القديم بأهمية العقل فى القول ، تجنبا للعِىِّ والخَطَل .

لهذا قال الشاعر [3] :

والقــول ذو خطـــل إذا ‏ ‏ مــالم يكــن لُبٌّ يُعِينــه

ولهذا ، ضربوا المثل بسحبان فى البيان [4] ، وبباقل فى العِىِّ . وقد قيل لأحدهم أى شىء أستر للعِىِّ ؟ قال : عقل يجمله .

وقال سهــل بن هارون : العقــل رائد الروح ، والعلــم رائد العقل وقالــوا : شعر الرجل قطعة من كلامه ، وظنه قطعة من علمه ، واختياره قطعه من عقله .

وربطوا بين القلب والعقل ، فقالوا : « الكلمــة إذا خرجت من القلب ، وقعت فى القلب . و إذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان » . ووازنوا بين الغفلة واليقظة ، فقال أحــدهم « صلاح شــأن جميع التعايش والتعــاشر ، ملء مكيال ثلثاه فطنة ، وثلثه تغافل » . وعلق الجاحظ على ذلك تعليقا جيدا بقوله :

« فلم يجعل لغير الفطنة نصيبا من الخير ، ولاحَظًّا فى الصلاح ، لأن الإنسان لا يتغافل إلا عن شىء قد فطن له وعرفه » .

وأرجع عبد اللــه بن عباس العلم إلى اثنين : قلــب عَقُول ـ بفتح العين ــ ولسان سَئُول ـ بفتح السين ـ وهما بصيغة المبالغة .

وقالوا : يكفــى من حظ البلاغة ألا يؤتــى السامع من سوء إفهــام الناطق ، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع [5] .

وفى مجال الخطابة ، كان للعقل الغلبة على حسن الهيئة والمظهر ، فقد وازن سهل ابــن هارون بين خطيبين ، أحــدهما « جميل ، جليــل ، بهىّ ، لَبّاس ، نبيــل ، وذو

---

(١) أبــو زيــد الأنصارى ، النــوادر فى اللغــة ، تحقيــق محمد عبــد القــادر أحمد ، دار الشروق ١٩٨١ ص ٢٢٧ .

(٢) وفود جمع وفد .

(٣) نرجع فيما يلى للجاحظ فى البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ط ٣ ـ ١٩٦٨ .

(٤) الجاحظ ، البيان ١/ ٢٤٤ والأنوك هو الأحمق ، وجمعه نوكى.

(٥) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٤٨ .

حسب شريف » ، والآخر « قليل ، قمىء ، باذّ الهيئة ، دميم ، وخامل الذكر مجهول » ، وتساوى كلامهما مقدارا ووزنا ، ومع هذا فقد أعجب الناس بالثانى أكثر من إعجابهم بالأول ، لأن الشىء من غير معدنه أغرب .

وقد شبه الجاحظ ذلك بنوادر الصبيان ومُلح المجانين ، لأن « ضحك السامعين من ذلك أشد ، وتعجبهم به أكثر » .

وقد كان العرب يعيبون النَّوك والعِىَّ والحمق ، وتعددت أشعارهم فى هذا الشأن ، إما بالإشادة بالعقل وأهميته ، من مثل قول الشاعر :

إذا كنتَ متَّخِذا خليلا   فلا تَثِقَنَّ بكل أخى إخاء
وإن خُيِّرت بينهمُ فألصق   بأهل الفضل منهم والحياء
فإنّ العقل ليس له إذا ما   تفاضلت الفضائل من كِفَاء

وقول الشاعر :

ولم أرَ مِنْ عدمٍ أضرّ على امرىءٍ   إذا عاش وسْط النَّاسِ منْ عدمِ العقلِ

أو يحذرون من (البوهة) ، (والدفناس) ـ وهما بمعنى الطيش والحمق ـ يقول الشاعر :

ولا تَقْربى يا بنت عمِّىَ بوهة   مِنَ القومِ دفْناسًا غبيًّا مُفنَّدا

بل إنهم بالغوا ، فرأوا الحمق فى معلِّم الكُتَّاب ، وراعى الغنم ، وكثير القعود مع النساء والحاكة ، والغزالين ، وإن ناقشهم الجاحظ فيما يتصل برعاة الغنم ، فى تعليقه على المثل : « أحمق من راعى ضأن ثمانية » ، فأنكر ذلك مستشهدا بأن عدة من جِلّة الأنبياء عليهم الصلاة والسلام رعوا الغنم ، كما ناقش ما يتصل بالمعلمين ، فرأى أنّ منهم الفقهاء والعلماء والشعراء والخطباء ، وصار يعدد أسماء بعض المشاهير . وبذلك ، يتضح ـ فيما نرى ـ نسبية الأحكام وأهمية إطلاقها بتعميم مجحف ، أو شطط ظالم .

على أن لاختلاط العقل درجات ومراتب ولهذا ، قال الجاحظ فى مطلع باب إثر حديثه عن « النَّوكِىّ » (١) :

---

(١) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٥٠ .

ويقال : فلان أحمق . فإذا قالوا مائق ، فليس يريدون ذلك المعنى بعينه ، وكذلك إذا قالوا أنْوَك ، وكذلك إذا قالوا رقيع . ويقولون : فلان سليم الصدر ، ثم يقولون عَيِيّ ، ثم يقولون أبله ، وكذلك إذا قالوا معتوه ومسلوس وأشباه ذلك .

قال أبو عبيدة : يقال للفارس شجاع ، فإذا تقدم قيل بطل ، فإذا تقدم شيئا قيل بهمة ، فإذا صار إلى الغاية قيل أَلْيَس ، وقال العجاج :

أليس عن حوبائه سخى

ومن إطلاقات العرب فى هذا الشأن ، قولهم :

وسوس فلان ، فهو موسوس ، بكر الواو بين السينين : أى اختلط عقله ، واعترته الوساوس سمى موسوسا لتحديثه نفسه بالوسوسة . قال ابن الأعرابى : «ولا يقال موسوَس » بالفتح [1] .

وقولهم : تخلخل ، وتخرم ، وتزايل ، وحديثهم عن الجنون والعقل ودلالاته من الربط والفكر ، والحصن المنيع .

ومن الأمثال ما يتصل بالقول وصلته [2] بالعقل مثل :

إياك وأن يضرب لسانك عنقك ـ ص ٥٥

إذا نصر الرأى ، بطل الهوى ـ ص ٦٢

(ويضرب فى اتباع العقل)

حدث من فيك كحدث من فرجك ـ ص ٢٠٥

وأول ما يستلفت النظر فى الشعر والجنون ، هو ما يتصل بما عرف فى العربية بالشعراء المجانين ، وأبرزهم المجنون قيس وصاحبته ليلى .

وقد تعددت مواقف الرواة والباحثين إزاء شخصية المجنون بين الإنكار والثقة .

وقد اختلف الرواة فى شخصية المجنون [3] فمن قائل :

---

(١) عبد السلام هارون ، البيان ٤/ هـ ١٤ ، وانظر ٤ / ١٦ .

(٢) مجمع الأمثال للميدانى ١٣٥٢ هـ .

(٣) الأغانى للأصفهانى ٢/ ١ ـ ٨٠ ط بولاق . والعقد الفريد لابن عبد ربه . والشعر والشعراء لابن قتيبه ، والمؤتلف والمختلف للآمدى ص ١٨٨ . والأمالى لأبى على القالى ، والكامل للمبرد ، وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادى ـ تحقيق هارون ط ٢ ١٩٨١ ، الخانجى ٤/ ٢٢٩ وما بعدها والأعلام للزركلى .

مهدى بن الملوح ، أو قيس بن الملوح ، أو قيس بن معاذ ، من بنى جعدة ، أو من بنى عقيل .

وذهب قوم إلى أنه مستعار لا حقيقة له ، ولا أصل له فى بنى عامر ولا نسب . وقال الأصمعى : رجلان ما عرفا فى الدنيا إلا بالاسم : مجنون بنى عامر ، وابن القِرِّيَّة وإنما وضعهما الرواة . بل أجاب أن واضع أشعاره فتى من بنى مروان ، كان يهوى امرأة منهم ، فقال فيها الشعر ، وخاف الظهور فنسبه إلى المجنون ، وعمل له أخبارا ، وأضاف إليها ذلك ، فحمله الناس وزادوا فيه ، ويذكر الأصمعى أنه لم يكن مجنونا . بل كانت به لوثة كلوثة أبى حية النميرى .

وهناك من قال : أوقد فرغنا من شعر العقلاء ، حتى نروى أشعار المجانين ؟! إنهم لكثير . بل أنكر أن يكون من بنى عامر « لأنهم أغلظ أكبادا من ذلك » إنما يكون فى اليمانية الضِّعاف قلوبُها ، فأما نزار فلا .

وأشار الذهبى فى (تاريخ الإسلام) إلى إنكار وجوده هو وليلى (بنت مهدى أم مالك العامرية) .

ويتحدث ابن قتيبة فى (الشعر والشعراء) عن بداية تعلقهما ، منذ كانا يرعيان البهم وهما صبيان ، ثم تمادى به الأمر حتى ذهب [1] عقله ، وهام مع الوحش ، وصار لا يلبس ثوبا إلا خرقه ، ولايعقل إلا أن تُذكر له ليلى ؛ فإذا ذكرت ، عقل وأجاب عن كل ما يسأل عنه .

وتمضى القصة مع تطور جنونه ، منذ ترحل قومها ، فأشرف ، فرأى ديارهم بلاقع ، فقصد منزلها ، وألصق صدره به ، وجعل يمرغ خديه على التراب ويقول الأشعار !! ثم إن أباه قيده ، فجعل يأكل لحم ذراعيه ، ويضرب نفسه ، ويعضّ لسانه وشفتيه ، فأطلقه !!

ولما رآه نوفل بن مساحق ، وهو عريان ، قال لغلام له : خذ ثوبا وألقه عليه . فقالوا له ها هو المجنون ، فكلمه . فجعل يجيبه بغير ما يسأل عنه . فقالوا له : إن أردت أن يكلمك كلاما صحيحا ، فاذكر له ليلى . فذكرها ، فأقبل عليه يكلّمه كلاما صحيحا ، وينشد شعره . وحاول نوفل أن يجمع بينهما ، لكن قومه أبوه ، وتلقوه بالسلاح ، وقالوا :

---

(١) خزانة الأدب ٤ / ٢٣٠ .

والله لا يدخل المجنون لنا بيتا ، أو نُقتل عن آخرنا !! . . إلخ .

والنتيجة المذكورة فى معظم المصادر ، أنه هام على وجهه فى الفلوات ، وأنس بالوحوش ، فكان لا يأكل إلا مما تنبت الأرض من البقول . ولا يشرب إلا مع الظباء . وطال شعر جسده ورأسه ، وأَلِفتْه الوحوش . وكان يهيم حتى يبلغ حدود الشام . . فإذا ثاب عقله ، سأل عن نجد ، فيقال : وأنّى نجد ؟! فيدلونه على طريق نجد ، فيتوجه نحوه . . حتى وجده أهله ميتا .

الوصف السابق له ، يرِد بطريقة أخرى فى المصادر ، حين تستدعى القصة أن تقابل ليلى رجلا قادما من نجد ، فتظل تسائله حتى يصف لها المجنون :

رأيته يهيم مع الوحش ، ولا يعقل شيئا حتى تذكر له ليلى . . وتكتمل القصة بحزنها لما تسمع وتستمرّ فى بكائها حتى يغشى عليها هى الأخرى .

هكذا تتعدد الروايات حول المجنون فى المصادر ؛ بل فى المصدر الواحد ، كما نرى فى (الأغانى) ، سواء أكان ذلك فى بيان ميلاد الحب بينهما ، أم فى مظاهر جنونه . ومنها القصة المشهورة حول عقره ناقته من أجل ليلى ومن معها من نسوة ، ثم انصرافها عنه إلى غيره ، ثم عودته مرة ثانية بناقة أخرى له . ثم تكرر انصرافها عنه قائلة :

كِلانا مُظهر للناس بغضا ... وكلٌّ عند صاحبه مكين
تبلّغنا العيون بما أردنا ... وفى القلبين ثَمّ هوى دفين

فلما سمع البيتين ، شهق شهقة شديدة ، وأغمى عليه . فمكث على ذلك ساعة ، ونضحوا الماء على وجهه . وتمكن حب كل واحد منهما فى قلب صاحبه ، حتى بلغ منه كل مبلغ .

وكان من مظاهر جنونه ، أنه حين أتاه نبأ تزوجها من غيره زال عقله ، وأراد أبوه أن يحج به ، فلما صاروا بمنى ، سمع صائحا فى الليل يصيح : ياليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت ، وسقط مغشيا عليه .

وقد ذكر الجاحظ [1] من المجانين : مهدى بن الملوح الجعدى ، وهو مجنون بنى جعدة . وبنو المجنون قبيل من قبائل بنى جعدة ، وهو غير هذا المجنون .

---

(١) البيان ٤/ ٢٢ ، ٢٣ ، ١/ ٣٨٥ .

وأما مجنون بنى عامر وبنى عقيل ، فهو : قيس بن معاذ ، وهو الذى يقال له : مجنون بنى عامر .

وهما شاعران . قيل ذلك لهما لتجننهما بعشيقتين كانتا لهما ، ولهما أشعار معروفة .

ويشير الجاحظ إلى ولع الرواة بشعر هؤلاء المجانين ، فيقول :

« وقد أدركت رواة المسجديين [١] ، والمربديين [٢] ، ومن لم يرو أشعار المجانين ولصوص الأعراب ، ونسيب الأعراب والأرجاز الأعرابية القصار ، . . فإنهم كانوا لا يعدونه من الرواة » .

وهو بذلك يعود إلى ما أشار إليه من أن الناس ما تركوا شعرا مجهولاً لقائل فيه ذكر ليلى إلا نسبوه للمجنون ، ولا فيه لُبْنَى إلا نسبوه لقيس بن ذريح . وبذلك يكون الجاحظ ـ شأنه شأن أصحاب المصادر القديمة والحديثة ـ يقلب أخبار المجنون ، ويتشكك فيها . على ذلك ، مضى الجاحظ ، وغيره ، وتابعهم المحدثون فى مثل هذا التشكك .

غير أنا نرى أن (شعر الجنون) ـ إذا جاز هذا التعبير ـ نص أدبى قائم ، يفرض علينا أن نقلب الرأى فيه ، وندير عيوننا خلاله ، لنرى وحدة المواقف فيه أو تناقضها ، زمنها ومصدرها ، لأن النص صار حقيقة أدبية بصرف النظر عن قائله أو قائليه . وبذلك تقدم هذه القراءة لشعره تصورا جديدا يستند للقارىء لا للمؤلف .

وهكذا ، نجد أن علينا أن نناقش قضية الجنون من خلال شعره ، بعد أن اتضحت معالم أخباره ، وحوادث قصته المحبوكة . ففى قراءة شعره قراءةً جديدةً ، ما يعين على فهم قضية شعر المجانين .

من قراءة أشعار **المجنون** [٣] قراءةً لغويةً ، نقف على ورود كلمة : **مجنون** على لسانه فى صور شتى ، من مثل قوله معترفا بتلك الصفة (ص ٧٤) :

على أنَّنى بها المجنون حقا   وقلبى من هواها فى عذاب

بل قد يؤكد اعترافه (ص ١٢٠) : وإنى **لمجنون** بليلى موكّل

---

(١) المسجديون هم الذين يلتزمون مسجد البصرة والكوفة (الحيوان للجاحظ ٣/ ٦٣) .

(٢) المربديون نسبة إلى مربد البصرة به مناظرات الشعراء ومجالس الخطباء .

(٣) نرجع إلى ديوانه ـ جمع وتحقيق عبد الستار فراج ، مكتبه مصر ، د. ت.

ويمضى فى هذا الاعتراف (٢٠٠ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٦٤) :

ما بال قلبك يا **مجنون** قد خُلعا   فى حب مَنْ لا ترى فى نيله طمعا

فلو كنت يا **مجنون** تضنى من الهوى   لبتّ كما بات السليم المسّهد

وقد صرت **مجنونا** من الحب هائما

وقالوا دم **المجنون** فى الحىّ مهدرا

يسموننى **المجنون** حين يروننى   نعم بىَ من ليلى الغداة جنون

بل يتحدث عن نفسه بلقب (مجنون عامر) ثلاث مرات (ص ٢٩٥ ، ٢٩٩ ، ٣٠١) :

يقول أناس علىّ **مجنون** عامر

ومن أجلها سميّت **مجنون** عامر

كما ترد كلمة **الجنون** فى شعره مرارا ، من مثل قوله (ص ١٤ ، ٢١٩ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ، ٣١٩ ، ٣٢٠) :

وما بى إلا حب ليلى كفاية   **جنونا** وإنى فى الغرام أسير
     جنونا وإنى فى الهوى لأسير

أهيم بكم فى كل يوم وليلة   **جنونا** وجسمى بالسقام موكل

أحبك حبا لو تحبين مثله   أصابك من وجد على **جنون**

أرى النفس عن ليلى أبت أن تطيعنى

فقد **جن** من وجدى بليلى جنونها

جننت بليلى ، **والجنون** يسير   على حبها عقلى يكاد يطير

إذا **جن** ليلى **جن** عقلى بذكرها

أو يخلط فى شعره بين اليقظة والنوم (ص ١٠٨) :

أفى النوم ياليلى رأيتك أم أنا   رأيتك يقظانا فعندى شهودها

ضممتك حتى قلت نارى قد انطفت   فلم تطف نيرانى وزيد وقودها

أو يستسلم لأحلام اليقظة : (ص ٢٦٥ ، ٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣١٤) .

وإنــى لأستغشــى ومــابــىَ نعسـةٌ   لعــل لقــاهــا فى المنــام يكــون

(وإنــى لأهــوى النــوم فى غير حينـه   )

تخبرنــى الأحــلام أنــى أراكــم   فيــاليــت أحــلام المنــام يقين

وإنــى لأستغشــى ومــابــىَ نعسـة   لعـل خيـالا منـك يلقـى خيـاليـا

وأخــرج مــن بين البيـوت لعلّنــى   أحدِّث عنـك النفس بالليـل خـاليـا

وبعض هذه الأبيات يتكرر بنصّه أو بشطر منه فى مواضع عديدة من ديوانه ،

ومثل ذلك ، حديثه عن رؤيتها فى نومه (ص ٢٢٣) :

ولمّا غفــتْ عينــى ومــا عــاده لها   بنــوم وقلبــى بــالفــراق عليــل

أتــانــى خيــال منــك يــاليــل زائر   فكــادت لــه نفســى الغـداة تــزول

أو زيارة طيفها [١] ص ٢٤٠ :

عَـذ يرىَ مـن طيـف أتـى بعد موهـن   بـرامـة حـزوى عـرفـه يتقـدم

أو يذكر أنه قد أبهت (٥٩) :

فما هـــو إلا أن أراهــا فجــاءة   فـأبهت حتــى مـا أكــاد أجيـب

كما يصور وقوعه مغشيا عليه أو صريعا (ص ١٧٨ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠) :

وأغشى فيحمى لى من الأرض مضجعى   وأصرع أحيــانــا فــألتـزم الأرضــا

إنــى لأجلس فى النــادى أحـدِّثهـم   فـأستفيـق وقـد غـالتنى الغــول [٢]

أبيت صريـع الحب أبكـى مـن الهوى   ودمعى على خـدّى يفيـض ويسجـمُ

صريـــعٌ مِــنَ الحبِّ المُبَرِّح والجوَى

---

(١) مخاطبة طيف الحبيبة مذهب شائع لدى الشعراء وللنقاد أحاديث حوله ، من مثل قول جرير :
(طرقتك صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجعى بسلام) . وقول طرفة :
فقل لخيال الحنظلية ينقلب (أو ينصرف) إليها فإنى واصل حبل من وصل
ولسكينة بنت الحسين وابن رشيق تعليق على منطق طرد الخيال ، بين الاستهجان والاستحسان .
أما الأحلام ، فكانت مصادر تجارب فنية عديدة قديما وحديثا وقد استوحى كولردج قصيدته Kubla Khan من الأحلام .
انظر للطيف والجن والشياطين : (شياطين الشعراء ـ الدكتور عبد الرازق حميدة ، الأنجلو ١٩٥٦) .

(٢) الهلكة والداهية .

وفى مكان آخر : صريعٌ مِنَ الحبِّ المبرِّح والهوَى

وأنه يهيم (ص ٢٠٨ ، ٢٤٥) :

أهيم بأقطار البلاد وعرضها

وأصبحت منها فى القفار أهيم

على أن المجنون قد ينقلنا إلى مواقف حية من حياته المرضية ، فيصحبنا معه فى الحالات الجنونية التى تعتريه ، متناولا وصف جوانب المشهد الدرامى بعناصره المختلفة ، من حيث :

المكان حيث : الحى ، الأبواب ، أقصى البيوت .

أو الأشخاص حيث : تقوده عجوز ، ويحدق به صبيان ، ونساء ، وطبيب .

أو ملابسه حيث : يجر رداء ، أو يكون عريانا حافيا .

أو هيئته حيث : يميل برأسه ، يبكى ، عاريا وحافيا ، يدور على الأبواب ، مريضا يداوى .

إذ يصور حالة جنونه والصبيان والنساء حوله (ص ٣٠٤) :

ولمّا دخلْتُ الحيَّ ، خلَّفتُ موْقِدِي بسلسلةٍ أَسْعى أجرُّ ردائيا
أميلُ برأسى ساعةً ، وتقودُنِى عجوزٌ منَ السُّؤَّالِ تَسْعَى أمامِيا
وقدْ أحْدَقَ الصِّبيانُ بى ، وتجمَّعوا علىَّ وشدُّوا بالكِلاب ضواريا

وقوله (٣٠٥) :

فقامتْ هيوبا ، والنساءُ مِنَ اجْلها تَمَشَّيْنَ نحوى ، إذ سمعن بكائيا
مُعذِّبتى ، لولاكِ ماكنتُ سائلا أدور على الأبواب فى الناس عاريا
وقائلةٍ وارحمةً لشبابه !! فقلتُ أجلْ وارحمةً لشبابيا !!
أصاحبةَ المسكين ، ماذا أصابه ؟! وما بالُه يمشى الوَجَى [1] متناهيا ؟!
وما بالُه يبكى ؟! فقالت : لِمَا به !! ألاَ إنّها أبكى لها ، لا لِمَا بيا !!

بل يصور مجلس مرضه ، وطبيبه المداوى من الجن ، لا من الإنس (ص ٣٠٧) :

ألاَ يا طبيبَ الجنِّ ويحك داوِنى فإنّ طبيبَ الإنسِ أعياه دائيا

---

(١) الوجى : حفاء الأقدام ورقتها .

ثم يمضى فى تصْوير ما دار بينه وبين الطبيب حول داء الحب ودوائه . بل يحدد ذلك الداء (ص ٣٠٠) :

بِىَ اليومَ داءٌ للهيام أصابنى ... وما مثلُه داءٌ أصابَ سوائيا

ويذكر النساء يَعُدْنه فى مرضه ، وليلى من بينهن ، كما نفهم من البيت الأخير (ص ٣١٢) :

فأصبحْتُ فى أقصى البيوتِ يَعُدْنَنى ... بقيّة ما أبقينَ نصلا يمانيا
تجمّعنَ مِنْ شتّى ، ثلاثٌ وأربعٌ ... وواحدةٌ ، حتّى كملْنَ ثمانيا
يَعُدْنَ مريضا هُنَّ هيَّجْنَ ما بهِ ... ألاَ إنّما بعضُ العوائدِ دائيا

حتى يدعو على الطبيب يأسا منه (ص ٣٣٠) :

فلا نَفَعَ اللهُ الطَّبيب بطبِّهِ ... ولاَ أرْشَدَ اللهُ الحكيمَ المُداوِيا

على أن حديثه عن العقل [1] يوحى باعترافه بفقده إياه حينا من الزمان . يقول (ص٧٨) :

إذا ذُكرَتْ ليلى عقلْتُ وراجعْتُ ... روائعَ قلبى مِنْ هوىً مُتشعِّبِ
وقالوا : صحيحٌ ، ما به طيفُ جِنَّةٍ ... ولا الهمُّ إلاّ بافتراءِ التَّكَذُّبِ
ولى سَقَطاتٌ حين أغفُلَ ذِكْرَها ... يغوصُ عليها مَنْ أراد تَعَقُّبى

ويقول (٨١) :

فلى قلبٌ محزونٍ ، وعقلُ مُدلَّهٍ ... ووحشةُ مهجورٍ ، وذُلُّ غريب

ويقول مصورا ما يعتريه حين يراها (ص ١٢١) :

فما هوَ إلاّ أنْ أراها فُجاءَةً ... فأُبْهَتُ لا عُرفٌ لدىَّ ولا نُكْرُ

---

(١) وهو بذلك يتفق مع سائر الشعراء فى ربطهم بين شده الحب وفقد العقل ، من مثل قول جميل :

فلو تركت عقلى معى ما طلبتها ... ولكن طلابيها لما فات من عقلى

وقوله

أريد لأنسى ذكرها فكأنما ... تمثل لى ليلى على كل مرقب

ويصور غياب عقله وانشغاله عما يسمع (ص ٢٣٤) :

وشُغِلتُ عن فهم الحديث سوى ما كان مُنْك وحبّكم شغلى
وأُديم نحو محدّثى ليرى أنْ قد فهمْتُ وعندكم عقلى

وينقلنا إلى موقفه وهو يصور صورتها فى التراب ويعاتبها (ص ٧٣) :

أصوّر صورةً فى التُّرْب منها وأبكى إنّ قلبى فى عذابِ
وأشكو هجرها منها إليها . . إلخ

وشبيه بذلك ما أثر عنه من لقط الحصا ، والخطّ فى الدار (ص ١٨٨) :

عشيةَ مالى حيلةٌ غيرَ أنّنى بلقط الحصا والخطّ فى الدار مُولعُ
أخطُّ وأمحو كلَّ ما قدْ خَطَطْتُهُ بدمعىَ والغربانُ حولىَ وُقَّعُ

كما يتحدث عن إرادته ان يرمى نفسه من أعلى جبل ، أى إقدامه على الانتحار (ص ٧٧) .

ومن شعره نقف على تناقض هذا الشعر ، إزاء قضية **العقل** عنده ، مما يشير إلى أنه شخصية مخترعة ، أو نموذجاً عامًا لقضية الحرمان والوله بوجه عام ، صوّرته أقلام عدد من الشعراء . ففى الوقت الذى يقر فيه بالجنون ـ كما ذكرنا من شعره ـ نراه ينفى هذا الجنون ويدفعه عن نفسه ، من مثل قوله (ص ١٥٥) :

فقالوا : **أمجنونٌ** ؟! فقلت موسوسٌ أطوفُ بظهرِ البيدِ قَفْرًا إلى قَفْرِ

فهو هنا ينفى **الجنون** ، ويثبت الوسوسة ، بينما أقره من قبل كثيرا . ثم يعود مرة أخرى فينفى الجنون والسحر فى قوله (ص ١٥٨) :

يقولون : **مجنونٌ** يهيمُ بذكرها ووالله ما بى مِنْ **جنونٍ** ولا سِحرُ

بل يفند أقوال من يسمه **بالجنون** ، قائلا ودافعا هذا الاتهام فى نظره (ص ٣٧٠) :

وجاءوا إليه بالتَّعاويذِ والرُّقَى وصبُّوا عليه الماء منْ ألم النُّكْسِ
وقالوا : بهِ مِنْ أعين **الجنِّ** نِظرةٌ ولو عَقَلوا ، قالوا : بهِ نِظرةُ الإنْسِ

(كانت العرب تنسب **الجنون** لشريرى الجن)

ويحاور ليلى فى أمر جنونه ، إذ قالت له وهو مطرق يهذى (ص ٢٨١) :

أخبرتُ أنك مِن أجلِ جُننتَ وقد فارقتَ أهلك لم تعقل ولم تفقِ

فقال

قالتْ جُننت على رأسي ، فقلتُ لها الحبُّ أعظمُ مما بالمجانينِ
الحبُّ ليس يفيقُ الدَّهرَ صاحبُه وإنما يُصْرَعُ المجنونُ فى الحينِ

ولايغيب عن بال دارس ديوانه ، أنه قد يستعمل مادة (جن) بمعنى بعيد كل البعد عن موضوعنا وهو (الجنون) ، إذ تكون بمعنى الستر والإخفاء حين تكون بصيغة (أجنّ) كما نرى فى أبيات له (ص ١٦٩ ، ٢١٧) ، ولا صلة لذلك بالمادة التى نبحثها .

وهكذا ، نرى أن دراسة الشعر المنسوب للمجنون ، دراسةً لغويةً دقيقة ، تقدم لنا بعدا فنيا جديدا لذلك النوع من الشعر ومدى اتحاد المواقف فيه أو تعددها ، بل تناقضها ، فكيف يصدر ذلك التنوع من شاعر واحد ؟! بل إن دراسة النسج اللغوى والبناء الفنى لهذا الديوان ، تقفنا على أنه صيغ بمستويات فنية متباينة لايعقل أن تصدر من مبدع واحد ، إذ تنم على أنماط من التعبير هى - بالقطع - معبرة عن مَناح فنية متعددة لأكثر من شاعر ، وبخاصة النصوص فى الصفحات التالية من ديوانه : ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ١٧٠ ، وما نجده فيها من ركاكة ، وضعف ، واضطراب فى الروى رفعا ونصبا . وليس أدل على ذلك من هذا البيت الضعيف الواهى (ص ١٧٠) :

ولو عَبْدٌ أتى من آل ليلى ليركبنى لصرتُ له حمارا (!!)

وهو بيت من تجميع ابن طولون (مات ٢٧٠ هـ ٨٨٤ م) ، ولا نرى فيه فنا كما نرى فى شعره . وفوق اضطراب الروايات حوله ، واختلاف شعره بشعر غيره [(١)] ، وتناقض ما قاله قبل اختلاطه فى رثاء أبيه (ص ٦٥) ، مع ما ذكره الرواة من مواقف أبيه إزاءه بعد جنونه - نتساءل كيف رثى أباه قبل جنونه ، بينما تذكر المصادر مواقف للأب بعد جنونه ، ومنها أن أباه سلط عليه من يسأله عن ليلى [(٢)] . هذا التناقض الماثل فى جعل اختلاطه قبل موت أبيه أو بعده يجعلنا نشك فى حقيقة

---

(١) يذكر عبد الستار فراج فى نهاية الديوان ص ٣٣٤ شعراء اشتركوا فيما نسب للمجنون عددهم واحد وثمانون شاعرا ، منهم : جميل ، وأبو حيه النميرى ، والعباس بن الأحنف ، وعروة بن حزام ، ومحمد بن داوود صاحب الزهرة ، وابن الدمينه . . إلخ .
(٢) أنكر ذلك صاحب تزيين الأسواق - الأزهرية ١٣٢٨ ط ٢ .

وجوده من خلال فقد المنطقية فى قصة حياته وتتابعها ، فضلا عما لا حظناه فى شعره من اضطرابه بين إقراره حالة الجنون التى تعتريه ، واعترافه ـ صراحة ـ أنه :

مخبول أو مجنون ، أو يصف مابه على أنه : جنون ، وأنه جن ، أو خلطه بين اليقظة والمنام ، أو استسلامه المفرط لأحلام اليقظة أو أنه يستغشى ، أو يغشى عليه ، أو يصرع أو يبهت ، أو يهيم ، أو يزوره طيفها ، أو تطوف به النسوة والصبيان ، أو يزار من النساء ومن الطبيب ، أو يعود إليه عقله بعد غيابه ، أو يكاد يقدم على الانتحار .

فى الوقت الذى يحاول فيه أن يدفع صفة الجنون عن نفسه فينفيها نفيا ، أو يخففها إلى الوسوسة ، أو ما شاكل ذلك . كل هذا جدير أن يدفعنا إلى الشعر المنسوب للمجنون لبحث قضية وجوده قبل أن نجارى السابقين فى حصر آراء الرواة عنه ، ما بين منكر [١] ومؤيد لوجوده ، إذ يبقى بعد ذلك وجود لا مفر منه للون من الشعر عرف بطابعه المميز، بصرف النظر عن شخصية قائله أو قائليه بالجمع .

وخلاصة ما يمكن أن يتجه إلى شعرا لمجنون وقصته ، أنها قصة متصنَّعة ، وأنها خضعت لعوامل زمنية واجتماعية فيها من ملامح اليأس ، ومظاهر الثورة ، ومشاعر الحزن والتصوف ، وألوان الغناء ، وتزيد الرواة ، مما قربها حينا من قصص الزهاد والمتصوفة [٢] الذين انتقلوا بالحب من المرحلة الوجدانية إلى المرحلة الروحانية . وفيها تعبير عن طبيعة عامة للذوق الأدبى الذى ينشد الشعر ، وفيها صلة بطبيعة الحياة السياسية والاجتماعية منذ بدايات العصر الأموى .

أما شعر المجنون ـ وهو شعر غاية فى العقل ـ فهو شعر جدير أن يستثير باحثا كطه حسين ليتعجب من رجل قضى حياته بين الإغماء والجنون ، ويتمكن من هذا الشعر المتقن الذى يحمل سمات فنية فيها من البداوة والصدق الفنى والجمال اللفظى ، ولهذا كانت ليلاه ـ شأنها شأن لبنى وعزة وبثينة وعفراء وهند ودعد وسعاد ـ لا تعنى مسميات لنساء بقدر ما كانت مثلا أعلى حتى ليجعلها مثل « هيلانة » عند اليونان .

---

(١) انظر طه حسين ، حديث الأربعاء ، دار المعارف عام ١٩٥٤ ص ١٨٨ وما بعدها وغنيمى هلال : الأدب المقارن .

(٢) اهتم محمد بن أبى داوود بالحديث عن الحب فى كتابه (الزهره) ، ثم ابن حزم فى (طوق الحمامة) . ومن العذريين من كانوا من الفقهاء كعروة وابن عمار.

وإذا كنا لا نذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين من تجريد هذه الأسماء جميعها من مدلولها (١) ، فإننا نذهب ــ مع الإبقاء على أصل الاسم ـ إلى أن خيالا واسعا دار حوله كما يدور حول أى أسطورة أو حدث فيتسع بدائرته حينا بعد حين .

وقد آثرت ــ كما سبق ـ أن أحتكم إلى الشعر المنسوب للمجنون بشكل رئيسى ، فوجدت تناقضه ، كما وجدت ركاكة بعض نماذجه ، ومنها ذلك البيت الذى وضع فى عصر أحمد بن طولون فى القرن الثالث الهجرى ، وواضح ما فيه من ركاكة وضعف تشى بذلك التدخل الأدبى ـ عبر العصور ـ فى سيرة هذا العاشق ، وفى شعره على حد سواء ، إذ يكون الجنون فى الحب هو المقياس الذى به يفضل شاعر شاعرا آخر ، ومن أجل ذلك فضّل النقاد القدامى جميلا على عمر بن أبى ربيعة وعلى جرير والفرزدق ، لصدقه فى الصبابة والعشق ، واستشهد اللغويون والنحويون بأشعار له فى مصادرهم . بل رأى ابن سلام أن « كثير عزة » يتقول وأن جميلا هو الصادق فى الصبابة والعشق . وقال غيره : كثير يكذب ، وجميل يصدق .

وهكذا كانت المقاييس النقدية السائدة سببا قويا من أسباب هذا التكثر فى شعر الجنون ونوعه بسبب ميله لإعلاء الغريزه Sublimation هو وسائر شعراء العفة أو الحب العذرى .

وإلى جانب أشعار من اشتهروا بالمجانين ، نجد سائر الشعراء المحبين يكثرون من ذكر الوله بحبيباتهم والجنون فى حبهم ، سواء أكانوا من البدو أو من الحضر .

وفى دراسة شعراء الرجز (٢) ـ وبخاصة رؤبة والعجاج ــ وبتأمل معجمهم الشعرى ، نقف على طائفة من الكلمات الدالة على الجنون (٣) أو ما يتصل به مثل :

الخبل ـ الألَس ـ الطيش ـ الجنون ـ المجنون ـ النِحَب ـ النزق ـ المسلوس ـ والمس من الجنون هو الألق ـ وسلس بمعنى الجنون .

أحمق ـ الأبله ـ البهول . . . إلخ .

على أن شيوع المعجم الشعرى الخاص بكلمات الجنون ومشتقاتها ، ومترادفاتها ومشتركها اللفظى ، ودلالاتها الهامشية ، ومعانيها الإيحائيه ـ أمر مشترك بين الشعراء

---

(١) حديث الأربعاء ١/ ١٩٠ ، ٢١٤ .

(٢) تقى الدين الهلالى ، دراسة لغوية فى أراجيز رؤيه والعجاج ، بغداد عام ١٩٨٢ وبخاصة ص ٣٢٥ .

(٣) يحسن الرجوع إلى المواد اللغوية المتعددة فى هذا المجال بالمعاجم اللغوية .

مهما تعددت مناحيهم ومهما تنوع مذهبهم الشعرى ، ومهما تباعدت عصورهم ، ومهما اختلف اتجاههم الغزلى بين العفة والصراحة . ونضرب لذلك بأمثلة محدودة ، أحدها شاعر جاهلى مات شابا هو طرفة بن العبد ، والثانى لشاعر أموى كان نموذجا لشعر الشباب اللاهى الضارب فى الحب بسهم وافر ، والثالث لابن الرومى ، ولديهم نجد نماذج من المعجم الشعرى الخاص بـ (الجنون) .

يقول طرفة بن العبد :

أصحوْت اليوم ؟ أم شاقتك هر ؟
ومن الحب جنون مستعر (١)

ويقول عمر بن أبى ربيعه :

جن قلبى من بعد ما قد أثابا ودعا الهمّ شجوه فأجابا (٢)

ويقول :

فاستجن الفؤاد شوقا وهاج الشوق حزنا لقلبك المطراب (٣)

ويقول :

ليلة السبت إذ نظرت إليها نظرة زادت الفؤاد جنونا (٤)

على أن الحديث عن هذا الجانب لاينسينا رائعة ابن الرومى فى وصف المغنية «وحيد» وحديثه عن افتتانه وجنونه بها ، حتى لتتمثّل له فى كل مكان (٥) ، يقول :

لى حيث انصرفت منها رفيق من هواها وحيث حلت قعيد
عن يمينى وعن شمالى وقدّا مى وخلفى فأين عنه أحيد
سد شيطان حبها كل فجّ إن شيطان حبها لمريد

(١) المستعر : الشديد وأصله الملتهب« سعرت النار » إذا أوقدتها وهيجتها ـ د. على الجندى ، ديوان طرفه ابن العبد ، تحقيق وتحليل ونقد ، ، الأنجلو ١٩٥٨ ص ٦٧ .

(٢) شرح ديوان عمر بن أبى ربيعة ، تحقيق وشرح محمد محيى الدين عبد الحميد ، التجارية ـ ٢ ١٩٦٠ ص ٣٨١ .

(٣) نفسه ص ٣٨٢ .

(٤) نفسه ص ٣٠٥ .

(٥) انظر كتابنا ، ديوان الشعر فى الأدب العربى الحديث ، دار النهضة العربية عام ١٩٧٨ ، ص ١٤٢ وشياطين الشعراء ، عبد القادر حميدة ، الأنجلو عام ١٩٥٦ للحديث عن الشياطين وأنواعهم . . إلخ .

وفى الجانب الآخر دار بين الشعراء والنقاد حوار حول منطقية العمل الفنى ، ومدى سيطرة العقل عليه وخضوعه للفهم والمنطق . فهذا هو البحترى يناقش قضية الصدق [1] والكذب فى الشعر ، فيقول :

كلفتمونا حدود منطقكم　　والشعر يكفى عن صدقه كذبه

إذا كان من مذاهب الشعر فى القديم مَنْ يرى أن أعذب الشعر أكذبه ، بينما كان هناك من يربط بين شعر الشاعر ولبّه ، ويجعله معبرا عن كياسته أو حمقه ، ولهذا ذهب الشاعر الإسلامى المخضرم حسان بن ثابت مذهبا آخر يجافى فيه الكذب ويرتبط باللبّ يقول :

وإن أشعر بيت أنت قائله　　بيتٌ يقال إذا أنشدتَه صَدَقا
وإنما الشعر لبُّ المرء يعرضه　　على المجالس إنْ كيسا وإنْ حمقا

وفى مجال الفهم والإفهام ، ترد قضية (الإغراب) فى الأدب ، أى اصطناع الأديب منهجا يأتى فيه بالغريب . وهذا هو الشاعر أبو تمام ، ينتقده أبو العميثل ، وأبو سعيد الضرير ، فيتساءلان بإنكار عما يبهرهم به من غريب وجديد مستحدث :

لم لا تقول ما يفهم ؟!

فيجيبهم بثقه الفنان المبدع :

وأنتما ، لم لاتفهمان ما يقال ؟!

وإن كان هناك من يرى مجاراة الحمق وترك العقل تجنبا للشقاء بسببه ، يقول [2] الشاعر :

تحامَقْ مع الحمقى إذا ما لقيتَهمْ　　ولاقهم بالنوك فعل أخى الجهل
وخلِّطْ إذا لاقيت يوماً مُخلِّطا　　يُخلِّط فى قولٍ صحيح وفى هزْلِ
فإنى رأيتُ المرء يشقى بعقله　　كما كان قبلَ اليوم يسعَدُ بالعقلِ

---

(١) الجاحظ ، البيان ١/ ٢٤٥ ، ٢/ ٢٤٣ .
(٢) الجاحظ ، البيان ١/ ٢٤٤ .

وقال آخر :

وأنـزلَنـى طـولُ النَّـوَى دارَ غُـربـةٍ إذا شئـتُ لاقيتُ امـرأً لا أشـاكلُـهْ
فحامقتُه حتَّـــى يُقـــال سجيَّـــةٌ ولـو كـان ذا عقـل لكنـتُ أعـاقلُـهْ

وقال آخر :

وكـنْ أكيـسَ الكيـسِ إذا مـا لَقِيتَهـمْ وإنْ كنت فى الحمقَى فكنْ أنـت أحمقا

وقال آخر :

عـــش بجـــد ولا يضرك نـــوك إنما عيـش مـن تـرى بـالجدود
عـش بجـد وكـن هبنّقـة القيسـى نـوكـا أو شيبـة بـن الـوليـد

وفى الجانب المقابل يحذر العربى من العى والحمق وما عرف لديهم باسم النوك ، من ذلك قول الشاعر :

وإن النـــوك لـــلأحســـاب داءٌ وأهـــــونُ دائه داء الغبـــــــاء
فـــلا تثقـــنَّ بـــالنـــوكـى لشـــىء وان كـــانـــوا بنـــى مـــاء السماء

وقول الآخر :

أرى زمنـا نـوكـاه أسعـدُ أهلـهِ ولكنما يَشقَـى بـه كـلُّ عـاقـل
مشـى فـوقـه رِجْـلاه والـرأسُ تحتـهُ فكـبّ الأعـالى بـارتفـاعِ الأسـافـلِ

على أن هذا يضع أيدينا على نمطين من حديث الجنون فى الشعر : أحدهما ، ما كان راجعا لعلّة عقلية ومرض نفسى ، والآخر ما كان مرتبطا بموقف عاطفى ، أو على وجه التحديد ، ما كان متصلا بالوله الشديد فى الحب العميق . ويمكن القول إن النوع الأول مصدره العقل ، والنوع الثانى مصدره القلب .

ومن الشعراء من عرفوا بصفات عقلية ، ذكرها الجاحظ ، مثل :

الأهـوج ، وهـو [1] الهيثـم بـن ربيـع ، وهـو من مخضرمـى الـدولتين الأمـويـة والعبـاسية ، وهـو ابـو حيـةَ النميرى ، وقد كـان أشعـر النـاس ، وكان يخبر عـن مفاوضته الجن .

---

(١) الجاحظ ، البيان ١/ هـ ٢٢٥ وص ٢٢٩ ، والأغانى ١٥ / ٦١ ، ٦٢ والخزانة ٣/ ١٥٤ .

وهناك من غلبت عليه المرة السوداء ، فاختلط فى أكثر أوقاته ، وله شعر يفند فيه من ادعى اختلاطه وجنونه (١) .

ويشير الجاحظ (٢) إلى حمق يرجع إلى إيراد الشاعر معانى لاينبغى له أن يوردها ، أو لا تناسب المقام ، كمدح الكميت بن زيد للنبى ﷺ ، وقوله إنه أفرط فى مدحه ولو عنّفه الناس أو ثلبوه أو عابوه فى قوله .

وموقف كثير عزة من عبد العزيز بن مروان بعد مدحه إياه . . إلخ .

على أن هذا مما يندرج فى باب مناسبة المقال للمقام ، أو مراعاة اللياقة ، ولانراه وثيق صلة بموضوعنا .

ومن الشعراء أبو يسس (٣) الحاسب الذى ذهب عقله بسبب تفكره فى مسألة . فلما جن ، كان يهذى بأنه سيصير ملكا ، وأنه قد ألهم ما يحدث فى الدنيا من الملاحم . وقد قال أبو نواس والرقاشى على لسانه أشعارا ، ويرويانها إياه ، فإذا حفظها لم يشك فى أنه الذى قالها ، ومنها رائية أبى نواس :

منع النوم ادّكارىَ زمنا ذاتها ويْل وأشياء نكر

وهكذا كان الجُنون فى الشعر العربى القديم : إما مرتبطا بجنون عاطفى بمن أحبه الشاعر ، أو مرتبطا بحالة نفسيه اعترت قلة منهم .

وإذا ما انتقلنا إلى الشعر فى العصر الحديث ، واجهنا كمًّا هائلا فى معجمه الشعرى ، يدور حول الجنون فى الحب أيضا ، ويكون دائرا ــ فى مجمله ــ فى فلك الشعر القديم حيث ارتباط الجنون بالجن والأرواح . من ذلك ، حديث أحمد شوقى عن عنترة فى مسرحية (٤) عنه :

آخر : هل جننت ؟

الأول : إذن قضى

وتخلصت من غولها الأرواح

---

(١) الجاحظ ، البيان ١/ هـ ٢٢٥ ، والأغانى ١٨/ ٦١ ـ ٦٥ .

(٢) الجاحظ ، البيان ٢/ ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٣) الجاحظ ، البيان ٢/ ٢٢٨ .

(٤) التجاريه ، فن الطباعة ص ١١٥ ـ ١٣٩ وانظر كتابنا بالاشتراك مع شكرى عياد (عنترة الإنسان والأسطورة)، الرياض ، جامعة الملك سعود ١٩٨٢ .

الآخر : عنترة جُنَّ فى هواها

والبنت جُنتَّ به كذلك

ويقل ارتباط الجنون فى الشعر الحديث بعنف الحب وقوته ، وربما مال إلى الارتباط بالمواقف النفسية الحادة ، سواء ما كان متصلا منها بالحب ، أو النفس ، أو المجتمع على المستوى الفردى ، أو الاجتماعى .

هذا هو الشاعر التونسى [1] مصطفى النجار فى قصيدته (الحمامة والفحمة المشتعلة) يقول :

قال الراوى : قالوا , انتحرت ذات مساء

والدنيا تلبس حلتها السوداء

جنّت هـذى البلهـاء

وهنا نجد الجنون الشعرى فى إطار نفسى قد يرتبط بمجتمعه وظروفه وقضاياه ، فهو قلق جماعى .

على حين يتناوله الشاعر المصرى محمد الأسمر [2] متسائلا فى بيتين ، جعل لهما عنوانا وثيق الصلة بموضوعنا وهو (عقل أم جنون؟) ، يقول فيهما :

إنـى أحـدِّثُ نفسـى وهْـى خـاليـةٌ

شتَّـى الأحـاديـثِ فى شتَّـى الأفـانينِ

أهكـذا النـاسُ غيرى حينَ وجـدتهمْ

أم تلـك أوَّلُ أحـوالِ المجانين

وهو يدور فى المنطلق النفسى المشار إليه لدى التونسى النجار ، ويتصل برهافة حس الفنان وقلقه واضطرابه ، فهو قلق فردى .

وربما قصد الشاعر إلى هذه الصفة (الجنون) ، ولا نجد فى شعره مايبين وجها مجازيا أو رمزيا لها . من ذلك ، قصيدة أحمد زكى أبو شادى وعنوانها (جنون) [3]:

---

(١) مجلة الشعر ، تونس ، السنة الأولى ـ العدد ١٩٨٢١ ص ١٠٩ .
(٢) ديوان الأسمر ، شركة فن الطباعة ، القاهرة ، د.ت ، ص ٥٠٠ .
(٣) أطياف الربيع ، القاهرة ١٩٣٣ ص ٨٦ .

هلِ الجداولُ أشهى   من البحورِ وأنقى

إلى أن يقول :

حتى ترى ملء شعرى   مظاهرا للجنون

فهو يقصد بالجنون الاندفاع والنزق والطيش . وهو لونٌ غير ما سبق الحديث عنه مما يتصل بالتدلّه فى الحب ، أو القلق النفسى : الجماعى أو الفردى .

وهناك مظهر آخر من مظاهر تخطى العقل من الناحية الشكلية واللفظية ، نراه فى (تراسل المدركات والحواس) فى الشعر وبخاصة لدى الشعراء الرومانسيين ، حيث الاستعارة المتبادلة بين خصائص الحواس والمدركات ، كنقل صفة حاسة الشم للمسموع وصفة المسموع للمرئى . . إلخ ، مثلما نجد لدى « رامبو » فى ربطه بين فوضى الحواس ، وحيث تناول الفلاسفة « الحب المشترك » ، ثم تطور ذلك فى نظرية العلاقات أو التراسل Correspondances ، رغبة فى خلق نمط جديد من العلاقات اللغوية فى الأدب . وهناك مظهر آخر يبدو فى انتقال العقل من حالة إلى حالة أخرى ، أو بالتحديد غياب العقل ، أو توقفه بسبب وجود عامل خارجى أدى إلى هذا الانتقال ، ونقصد به وسائل التخدير وطرق غياب الوعى المتعددة .

ويحضرنا فى هذا المقام حصر لثمانية مواقف شعرية ، لتصوير مجلس الشراب وما فيه عند محمود سامى البارودى [1] وندر ـ فى هذه الصور الشعرية ، فى الجزء الأول من ديوانه ـ تصويره لما يعترى العقل ، اللهم إلا إشارات واهنة مألوفة من مثل قوله فى الصورة السادسة (ص ١٠١ ، ١٠٢) :

طارت بألبابنا سُكرًا ولا عجب   وهى الكميتُ إذا فى حلبة جمحت

ومثل قوله فى الصورة الثامنة (ص ١٠٤) :

فلو تأمّلتَنى والكأسُ دائرةٌ   خِلْتَنى ملكا يختالُ مِنْ مرحِ

على أنّ موقف الشراب هذا ، يتجلى عند صلاح عبد الصبور ، متجاوزا المواقف الفردية والمشاعر الفردية عند البارودى ، إلى مواقف عامة ، وهموم جماعية ترتبط بإيقاع مشكلات العصر ، محليا وعالميا .

---

(١) جزء من دراسة حول الجزء الأول من ديوانه ــ ضبط الجارم ومعروف ، الأميرية ١٩٥٣ ـ كتابنا الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، النهضة العربية ــ القاهرة ١٩٨٥ ص ٧٧ ـ ٨٤ ، وانظر الطبعة الثانية (الصورة الشعرية والرمز اللونى) ، دار المعارف ١٩٩٥ .

ونختار لذلـك من أعمـاله العديـدة فى هذا المجال قصيدتـه (مرثية صديـق كان يضحك كثيرا) [1] ، وفيها تتضافر الحركة مع اللـون الأسود وإيحاءاته العديدة لدى الشاعر [2] ، ويتحدث عن صـديق فى مجموعة أصدقـاء ، اتخذ من مجلس الشراب متنفسا للتعبير ، وحين افتقد المتنفس « تسمم بالحكمة » ومات . ونجد من الأهمية التوقف عند فقرات من هذه القصيدة :

كان صديقى
حين يجىء الليل
حتى لا يتعطن كالخبز المبتلّ
يتحول خمرا
تتلامس ضحكته الأسيانة فى ضحكته الفرحانة
طينا لمّاعاً أسود
أو بللورا

وهو يحاول أن يخفى مابداخله :

« يتعمّم بالختم الطينى اللماع على عينيه الطيبتين » .

ويصطنع أحيانا منهج اللامبالاه والتسليم :

يجعلنا أحيانا نضحك كالخمر الصفراء
إذ ندرك أن الأشياء المبذولة مبذولة
والأشياء العادية عادية
والأشياء الملساء مجرد أشياء ملساء

أو يميل للتشاؤم :

يجعلنا نضحك إذ نضحك كالخمر السوداء
إذ يبصر فى ورق الشجر المتهاوى موت البذرة

---

(١) شجر الليل المسافر ـ الأعمال الكاملة ، دار العودة بيروت ط ١٧٢١ .
(٢) انظر كتابنا ص ٤٨٣ الصورة الشعرية ص ١٣٥ وما بعدها .

لكنه لا يجد متنفسا مع أصدقائه ، فقد افتقد المشاركة الوجدانية فى مجلس الشراب (الغياب عن الواقع والعقل) ، فماذا يحدث له ولعقله ؟

مات صديقى أمس

إذ جاء إلى الحانة لم يبصر منا أحدا

أقعى فى مقعده مختوما بالبهجة

حتى انتصف الليل

لم يبصر منا أحدا

سالت فى ساقيه البهجة

وارتفعت حكمته حتى مست قلبه

فتسمم بالحكمة

غاب الندماء ، فلم يقدر أن يتحول خمرا

وتفتت مثل رغيف الخبز

وهنا ، نرى الشاعر يصور الفاجعة فرديا وجماعيا ، ولا يستهدف وعظا كما نرى لدى غيره . فحين انتشرت عادة (شم الكوكاكيين) فى مصر ، فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، كتب محمد الأسمر [1] قصيدة عنوانها (الكوكايين) ، عدة أبياتها ١٨ بيتا ، وأخرى بعنوان (الأفيون) فى خمسة أبيات وفى القصيدتين ، يتجلى الهدف الوعظى واتجاه التوعية ، يقول فى الأولى :

كم شمّة ضاعت بها ثروةٌ	وسُؤددُ ما كان بالضائع
وكم عزيز جدعت أنفه	وماله فى الناس من جادع
أصبح فى منزله قابعا	ولم يكن بالرجل القابع

ويقول فى الثانية :

قال لى صاحبى وأبصر ما بى	قم وداو الهموم بالأفيون
وتعاط القليل منه قليلا	فهو نعم العلاج للمحزون

---

(١) ديوانه ص ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، وانظر عن تغير الحالة المزاجية بواسطة المخدرات فصلا بهذا العنوان فى كتاب (عقول المستقبل) - جون ج - تايلور ، عالم المعرفة ٩٢ الكويت ص ١٤٣ .

وهنا ، نرى الشاعر مشغولا بالناحية الاجتماعية والهدف الوعظى ، غير متجه لتصوير مظاهر غياب العقل ، أو دوافعه من هموم فردية أو جماعية ، بينما نجد شاعرا آخر يصور مظهر ذلك الذى لعب الشراب بعقله ، لكنه تصوير يعود بطريق غير مباشر إلى التنفير الوعظى على نحو ما يعرف بالعلاج التنفيرى Aversion therapy .

فهذا على الجندى [1] يصور امرأة مخمورة فى قصيدته (إلى التى شرب عقلها الشراب) يقول فيها :

وهذيت ، والمخمور كالمحموم مسلوب الصواب

وأدرت عينا فى الحضور كأنها عين العقاب

براقة اللحظات كالهندى سل من القراب

وتتطور النظرة للمسكر لدى الشعراء المعاصرين ، إذ يربطون بين الوعى واللاوعى . ومن القصائد المعبرة فى هذا الشأن قصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب [2] لعبد الصبور ، وقد استوحاها من (ألف ليلة وليلة) ، مستخدما قناعا فولكلوريا ، متناولا ـ كما يعبر فى كتابه (حياتى فى الشعر) [3] عن الهموم والشواغل والرحلة الباطنية ، وسقوط الملك كالبهلوان يقول فى هذه القصيدة :

لقد خلطت أكؤسًا بأكؤسٍ كثار

ثم مزجت أخضرا بأسود بنار

شممت خلطة البهار ثم غصت فى البحار

حين رأيت رأى العين طائرا برأس قرد

وحينما أراد أن يقول كلمة نهق

كان له ذيل حمار

إذ إنه رأى أن « يلبس لكل حالة لبوسها » فلو قال كل ما عنده :

---

(١) ترانيم الليل ، على الجندى ، دار المعارف ١٩٦٤ ص ١٦٧ .

(٢) أحلام الفارس القديم ص ٢٠٩ .

(٣) الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٣١ ـ ٤٩ .

لقلتمو مجنون

الملك المجنون

وبعد أن يرى العجائب فى اللاوعى ، حيث تكون رأس القرد ونهيق الحمار ممثلين للعقل واللسان ، ثم نجد المهارى جمع مهرة تتحول قططا تمشى للخلف ، ثم دببا ، ثم عن طريق التداعى Association of Ideas يأخذه الدبّ القطبى بين أسنانه حتى يصيح ـ فى نومه أو كابوسه ـ فزعا مستغيثا طالبا صنع المستحيل :

يا خدام القصر . . ويا حراس . . ويا أجناد

وياضباط . . وياقادة

مدّوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة

كى يسقط ملككمُ المتدلى

سقط الملك المتدلى جنب سريره (!!)

وهكذا برع عبد الصبور فى الجمع بين غياب العقل عن طريق المسكر ، والحلم(١) الرمزى الذى استخدمه بودلير معادلاً للتجربة experience فى بصيرة الشاعر، متوقفا عند لحظة غياب العقل وماتتيحه من تصورات ورؤى . وهو منهج نراه فى مواطن كثيرة من شعره .

على أن تناولات صلاح عبد الصبور هذه لا ينبغى أن تفهم بمعزل عن تناولاته الشعرية المازجة بين الواقع وغير الواقع ، العقل وغيابه ، الوعى واللاوعى ، اليقظة والحلم فى شعره المسرحى فى (مأساة الحلاج ، ومسافر ليل ، والأميرة تنتظر ، وبعد أن يموت الملك) ، وفى شعره الغنائى مثل قصيدته (مذكرات الصوفى بشر الحافى)(٢) الذى تصوف ، وحين أفزعه الناس فى السوق ، خلع نعليه ووضعهما تحت إبطيه ، وانطلق يجرى فلم يدركه أحد :

يا بشر

هاأنت ترى الدنيا من قمة وجدك

---

(١) انظر عن الحلم ص ٣٢ ، ١٨٨ كتابنا الصورة الشعرية .

(٢) أحلام الفارس القديم ـ المجموعة الكاملة ص ٢٦٧ .

لاتبصر إلا الأنقاض السوداء .

ويكون للحلم فى شعره منزلة نفسيه تعادل منزلته الفنية :

أحلم فى نومى حلما يتكرر كل مساء

أتدلى فيه معقودا من وسطى فى حبل

ممدودا فى وجه ركام الأبنية السوداء (١)

أحيانا وأنا بين اليقظة والإغماء

إذ أشعر أنى أهوى فى قاع البئر المعتم (٢)

تتجمع عن عورتى النجمات

أتجمع فأرا ، أهوى من عليائى ، إذ تنقطع حبالى الليلية (٣)

وفى ذلك كله ، نجد سمة مشتركة هى السقوط أو التدلى من أعلى ، وذلك يرتبط بحديثه عن المزاج الرمادى (٤) ، ووصف الكلمة بالرمادية والغمامية ، والسديمية ، والترابية (٥).

وهكذا كان الشعر العربى التراثى والمعاصر حين يصور الجنون ، أو يتحدث عنه ـ يعقّله ـ بتشديد القاف ـ حيث يسيطر العقل دومًا ، حتى لدى الشاعر المشهور بصفة الجنون .

وللجنون فى القصة نماذج ، قد تتسع ميادينها ، وترحب آفاقها أكثر مما عليه فى الشعر ويرجع ذلك إلى الاختلاف الفنى بين طبيعة الجنسين الأدبيين ، إذ تتسع القصة لاحتواء أحداث ومواقف ، ووجود صراع وتضاد ، وتعدد شخصيات تنمو وتتشابك أقدارها ، وتتبادل الحوار فيما بينها ، كما تتسع للوصف والسرد والتحليل والصراع .

---

(١) تأملات فى زمن جريح ـ قصيدة حديث فى مقهى ـ المجموعة الكاملة ص ٣١٨ .

(٢) شجر الليل المسافر قصيدة فصول ٤٧٨ .

(٣) تأملات فى زمن جريح ـ رؤيا ص ٣٣٥ .

(٤) شجر الليل المسافر قصيدة توافقات ص ٥٠٧ ، ٥٠٨ .

(٥) أقول لكم قصيدة أحبك ص ١٤٤ .

ومن أقدم نماذج القص العربى فى هذا المجال ، ماينتمى للأمثال العربية ، حيث يضم التراث طائفة ضخمة منها ، جمعتها كتب الأمثال (١) وكل مثل منها ـ فى معظم الأحوال ـ ارتبط بقصة شاهدت مولده ، أو كانت سبباً فى وروده . من هذه الأمثال (٢) التى تدور حول بعض الأمراض العقلية ، أو مظاهر الجنون ، أو التخلف العقلى ، سواء ارتبطت باسم صاحبها أو صفته أو حادثته :

إحدى عشياتك من نوكى قطن	ص ٥١
أول العى الاختلاط	ص ٥٤
أتيه من أحمق ثقيف	ص ١٥٦
حديث خرافة (وهو رجل من بنى عذرة استهوته الجن ، فلما رجع ، حدث قومه فكذبوه) .	ص ٢٠٣
أحاديث الضبع استها (يضرب للمخلِّط فى حديثه)	ص ٢٠٩
أحمق يمطخ الماء	ص ٢١١
أحمق بلغ	ص ٢١٣
أحمق من هبّنقة (الذى ضل منه بعيره)	ص ٢٢٧
أحمق من حُدُنّة	ص ٢٢٧
أحمق من حُجَيْنة	ص ٢٢٧
أحمق من جهيزة	ص ٢٢٨
أحمق من دغة	ص ٢٢٨
أحمق من شرنبث	ص ٢٣٢
أحمق من بيهس	ص ٢٣٣
أحمق من جحا	ص ٢٣٣

ومنها قولهم فى الأمثال أيضا :

(١) منها مجمع الأمثال للميدانى المتوفى ٥١٨ هـ ط عبد الرحمن محمد ١٣٥٢ .
(٢) نرجع فيها إلى مجمع الأمثال .

أحمق من راعى ضأن ثمانين .

أحمق من معلم كّتاب .

أعيا من باقل (الذى شرد منه ظبيه لفساد تفكيره)

أخرق من صبى .

خرقاء إلا أنها صناع .

خرقاء وجدت صوفا (١)

وتذكر المصادر حكايات مثيرة ، وأحيانا مضحكة عن هذه الأمثال .

إلى جانب القص المرتبط بالأمثال ، هناك لون من القص أو الحكايات مما يذكر فى المصادر من النوادر أو الطرائف ، تفنن فى سرده الجاحظ تفننا ملحوظا ، وصنفه تصنيفا مقصودا . كما ذكرته كتب الأمثال ، وإن كان يُروَى على أنه نوع من الحمق أو سوء التصرف أو الغباء .

من الحكايات التى ساقها (٢) الجاحظ فى مجال القص الفكاهى أو التهكمى ، ما أورده فى باب النَّوْكى ، وحين ذكر طائفة ممن أسماهم (المجانين والموسوسين والنوكى) ، قال :

« ولكل واحد من هؤلاء قصة سنذكرها فى موضعها » .

من ذلك قصة أحدهم (٣)، ذلك الذى أُدخل على زوجته وجلس فى ناحية منقبضا ، فقالت له : اخلع نعليك . فقال : رجلاى أحفظ لهما . قالت له : ضع شلحتك ، فقال : ظهرى أولى بهما . . . إلخ ما فى القصة من معنى يبرز مافى هذا الأعرابى الأنوك من جفاء وجهل ، كما يعبر الجاحظ .

وقصة المرأة (٤) التى نقضت غزلها ، وهى ربطة بنت كعب بن سعد بن تيم بن مرة ، وهى التى نزلت فيها الآية الكريمة : ﴿ **ولا تكونوا كالتى نَقَضَتْ غزلَهَا من بعد قوةٍ أنكاثا تَتَّخذون أيمانكم دَخَلا بينكم** ﴾ ـ سورة النحل : ٩٢ ـ وقالوا إنها كانت تغزل هى وجواريها من الغداة إلى الظهر ، ثم تأمرهن فينقضن ماغزلن ، وهى التى قيل فيها « خرقاء وجدت صوفا » .

---

(١) انظر فهرس الأمثال ، صنع عبد السلام هارون ، البيان ٤/ ١٨٨ . والمزهر للسيوطى ١/ ٥٠٣ ، ٥٠٤ .
(٢) الجاحظ ، البيان ٢/ ٢٢٥ .
(٣) نفسه ٢/ ٢٢٥ . (٤)نفسه ٢/ ٢٢٦ وهامشها

وقصة (١) المرأة التى تدعى « دغة » بلغ من حمقها أنها نظرت إلى يافوخ ولدها يضطرب ، وكان قليل النوم كثير البكاء ، فطلبت سكينا ومضت وشقت به يا فوخ ولدها ، فأخرجت دماغه ، زاعمة أنها أخرجت المدة من رأسه ليأخذه النوم ، ظانة أنه قد نام لذلك .

ويمضى الجاحظ مع أحاديث النوكى وباب « من البله الذى يعترى من قبل العبادة وترك التعرض للتجارب » (٢) .

ومن هذه الحكايات حكاية « جهيزة » (٣) ، تلك التى أحست بالحمل فى بطنها ، فقالت إن فى بطنى شيئا ينقر . وقيل إن حّيين اجتمعا لبحث أمر الدية بينهما ، فبيناهم كذلك ، إذ أقبلت جهيزة فأخبرتهم أن القاتل قد ظفر به بعض أولياء المقتول فقتله ، فقالوا : « قطعت جهيزة قول كل خطيب » ، فصار مثلا لمن يقطع على الناس ماهم فيه بحماقة يأتى بها » .

وحكاية « شولة » (٤) ، تلك التى كانت تنصح مواليها ، فتعود نصيحتها وبالا عليهم ، لحمقها .

ويروى صاحب (٥) الأغانى قصة الشاعر جعيفران بن على بن أصفر المعروف بالموسوس .

ويروى الجاحظ (٦) حكاية طريفة عن أبى حية النميرى ، يقول فيها : عَنّ لى ظبى فرميته ، فراغ عن سهمى ، فعارضه والله السهم ، ثم راغ فراوغه حتى صرعه .

ويقول :

رميت والله ظبية ، فلما نفذ السهم ، ذكرت بالظبية حبيبة لى ، فشددت وراء السهم حتى قبضت على قُذَذه (أى عدوت وجريت وراءه وقبضت على ريشته) .

---

(١) نفسه ٢/ ٢٢٦ ، ومجمع الأمثال للميدانى فى (أحمق من دغه) .
(٢) البيان ٢/ ٣٤٩ .
(٣) البيان ٢/ ٢٢٦ والميدانى .
(٤) اللسان .
(٥) الأغانى ١٨/ ٦٢ ، و ١/ ١٨٢ ، والجاحظ ، البيان ٢/ ٢٢٧ .
(٦) البيان ٢/ ٢٢٩ .

وحكاية جرنفش [١] الـذى ظن بخيـال بغلته فى الماء بغلـة أخرى . وبهلـول [٢] الذى كان جيد القفا ، وحول قفـاه تدور حكايات . وهبنقة [٣] الذى كان يحسن إلى السمان من إبله ويدع المهازيل ، ويقول : إنما أكرِم من أكْرم الله وأهين من أهان الله .

ومن قصص الجاحظ [٤] فى هذا الشأن ـ أيضا ـ حـديثه عن الموسوس غلفاء بن الحارس ملك قيس عيـلان ، وقد وسوس حين قتل إخوته ، وكـان يتغلف ويغلف أصحابه بالغالية ـ أى يدهن بنوع من الطيب مركب من مسك وعنبر وعود ودهن .

وقد خصـص الجاحظ قدرا كبيرا من نهاية كتـابه (البيان والتبيين) لأقـاصيص هؤلاء ، فسمى الباب :

« ذكر بقية كلام النوكى والموسوسين والجفاة والأغنياء وما ضارع ذلك وشاكله » ، استغـرق أكثر مـن خمسين صفحة . وغـالبا مـا نجـد بطل هـذه الأقاصيـص يثير الفكاهة ، بسبب طرافة الحادث ، أو طرافة النادرة واستملاحها . وقد نوه بهدفه من عـدم جمع أخبـار هؤلاء فى مكـان واحـد ، وذكـر أنـه « إبقاء على نشـاط القـارىء والسامـع » ؛ فكأن الهدف من ذكـر هذه الأقاصيـص التى تجيء متفرقـة فى (البيان والتبيين) [٥] هو التفكه والتسرية .

من ذلـك قصة ذلك الـذى كبا حماره لـوجهه ، فضحك الحاضرون ، فـأجابهم بسرعة بديهة :

ما يضحككم ؟ رأى وجوه قريش فسجد ! !

أو قصة مـن يستلف مـائتى درهم ليربـح من ورائهـا عشرين . أو ذلـك الذى طلب منه أن يسلف أحـدهم دراهم ويؤخرها سنة ، فـوافق على أحد المطلبين وهو التأخير ، ولم يوافق على الطلب الآخر .

ومن هذه الأقاصيـص ماتكون فيه العناية منْصبة على مضمـون الجملة الفكاهى كذلك الذى قدم من عند أمير فقيـل له : أى شيء ولاك ؟ فأجاب : ولآنى قفاه . أو ذلك الذى قال عن أبيه : إنه زوج أخت خـالتى أو ذلك الذى تصدى للأسد ، ثم أنقذه الناس منه على نحو مضحك .

---

(١) البيان ٢/ ٢٣٠ .

(٢) البيان ٢/ ٢٣٠

(٣) نفسه ٢/ ٢٤٣

(٤) البيان ٤/ ١٤ .

(٥) إلى جانب ج ٤ ذكرها فى جـ٢ .

وكثيرا ما تستهدف الأقصوصة شكل (النكتـة) فى عصرنا ، مثل الأعرابى الذى قيل لـه ما اسم المرق عندكـم ؟ قال : السخين . قيل لـه فإذا برد ؟ قال : لانـدعه يبرد .

وهذه القصص ـ فى جملتها ـ لا تقدم لنا أدبا نثريا أو شعريا بطبيعة الحال ، فوق كونها ليست من القص الفنى الذى نعهده فى عصرنا الحديث . وقلما وجدنا فى هذه الحكايات لونا من الأدب قد يأتى متواريـا موجزا ، كذلك الذى يرويه الجاحظ عن على بن إسحاق بن يحيى بن معاذ :

وكان أول ما عرف من جنونه أنه قال :

أرى الخطأ قد كثر فى الدنيا ، والدنيا كلها فى جوف الفلك وإنما نؤتى منه .

وأنـه أخذ يضـع لكـل عضو مـن أعضـاء جسم الجاريـة ثمنـا ، فسموه مقـوّم الأعضاء [1] .

كذلـك ، قد يكون فى هـذا الباب ـ على نحـو من الأنحاء ـ أخبار وَسِير ذوى الطباع غير السوية ، كتلك الأخبار التى تروى عن عمرو بن هند الذى كان شريرا ، وله يـومان ، يوم يـركب فى صيده يقتل مـن يلقى ، ويوم يقـف الناس ببابـه ، فإن اشتهى حديث رجل أذن له ، فكان هذا دهره كلـه . وهو الذى قتل طرفه بن العبد بسبب هجائه إياه .

كذلك ربط العـرب بين العبقرية ، ووادى عبقر ، وهذا كله لـون من الحكايات وشكل مـن القص لاينتمـى لذلك القصـص الفنى الحديث الـذى عرفنـاه فى أدبنا الحديث .

وفى القصة العـربية الحديثة ـ رواية وقصة قصيرة ـ مـواقف عديـدة ، يـمكن أن نجد فى أحداثها المبنيـة بناء فنيا ، وشخصياتها النامية المتطـورة ، وما بها من وصف وسرد وتحليل مايقفنا على صور من الجنون .

أ ـ من هذه الصور ما يكون فى حالة هستيرية بسبب موقف يتجاوز المألوف :

نجد ذلك فى (قصة لم تتم) [2] لمحمد عبد الحليم عبد اللـه ، تلك الرواية التى مات كـاتبها قبل أن يتمهـا ، وفيها نرى « منى المنشـاوى » الصحفية لا تفتأ تتـذكر

---

(١) البيان ٤/ ١٦ .

(٢) قصة لم تتم، محمد عبد الحليم عبد الله ، مكتبة مصر ١٩٧٠ ص ١٢٨ .

زوجها « صبرى » الغائب منذ معارك الاستنزاف سنة ١٩٧٠ ، يزورها بمنزلها ذات يوم جندى كان زميلا لزوجها فى ميدان الحرب ، وأخذ يحدثها عنه :

إن ماسمعته هو أن زوجك كان من الفرقة التى توغلت فى أرض فلسطين أول أيام القتال ، وأنه بحكم الموقف كان فى نشوة النصر .

كان يدوس على أرض انت تعرفين قدرها ، لكنه فجأة سمع نداء الراديو يأمر بالرجوع ، ولم يطيعوا ، وتكرر النداء ، وكن لابد من الرجوع .

ونهره ضابط كان قائدا له : ألا تسمع ؟!

فإذا بصبرى يصاب بحالة هستيرية . رمى كل أوراقه ، وبعض ملابسه ، وأصبح فى حالة كأنها حلم كمن يمشى وهو نائم .

ولما رجع ورجعوا إلى مواقع مدفعيتنا فى الجنوب الغربى ، رأى جماعة بانتظارهم ، وبدءوا يتحركون نحو الشرق ، لكن صبرى رفض ركوب العربة . قالوا لنا :

وحملوه ومشوا . وماكادت السيارة تمضى بضعة كيلومترات حتى ضُربت ، فمات من مات ، واستأنف السير من أراد ، لكنهم قالوا :

إن صبرى اتجه إلى الشرق على الحالة التى وصفتها لك » .

وهذا التصوير يعتمد ـ فى أساسه ـ على سرد الجندى للواقعة ولايقدم تحليلا نفسيا ، أو وصفا دقيقا للحالة الهستيرية ، لأن الرواية عن غائب ، وهو حدث قصصى استوحاه الكاتب مما سمعه عن الواقع الحى .

ب ـ ومن هذه الصور ، ما يكون فى حالة هستيرية بسبب الحمى ، كما نرى فى أقصوصة (وجها لوجه) (١) لمحمد عبد الحليم عبد الله ، إذ يصور مرضة محمومة ينتابها هذيان تتصور فيه أن الكل يغشها ويسخر منها : بائع الخبز ، وبائع اللبن ، وبائع الدواء ، ثم تكتشف أنها محمومة تهلوس . وفى الأقصوصة مزج بين الحلم والكابوس ، بطريقة فنية جيدة قللت من روعتها التقريرية والمباشرة فى خاتمتها ، بعد أن نجت الأقصوصة من الوقوع فى السرد أول أمرها .

جـ ـ وهناك صورة للهلوسة نتيجة مفارقة الواقع بأجنحة حلم اليقظة ، ونرى ذلك فى أقصوصة (هروب) (٢) للكاتب نفسه ، حيث نلتقى بحارس محكمة يدلف

---

(١) حافة الجريمة .

(٢) المجموعة السابقة .

إلى القاعة وهى خالية ، ثم يتخيل قاضيا وادعاء وجمهورا ، ويتذكر امرأته التى فارقها شكا فى سلوكها ، ثم يتخيل دفاعا وقضاء . ثم يعود لواقعه ، ويتنبه إلى أن القاعة خالية ، فيجلس مكان القاضى ويعلن الحكم : براءة .

وهى قصة استعان الكاتب فيها بأداة الحلم ، واختلاط الأزمنة والتحليل النفسى ، واستغلال تيار الوعى .

وفى هاتين الأقصوصتين ، نجد صورة عقلية مقرونة بالتحليل النفسى والتناول الفنى الذى يفوق مانراه من تقريرية أو وصف من الخارج فى النموذج الأسبق فى (قصة لم تتم) ، حيث رأينا الصورة من خلال السرد الوصفى الخارجى ، لا التصوير المباشر ، ولا التحليل الداخلى .

د ـ ومن صور الجنون ، ما نراه فى أقصوصة (المعتوه) (١) للسعودى إبراهيم الناصر ، حيث نجد أم قويطى عجوز القرية ، وابنها الوحيد الباقى من عشرة أنجبتهم ، وهو شاب فى الثلاثين من عمره ، يعانى من الجنون ، إذ يفقد عقله معظم السنة ، وقد دأب على مطاردة الحيوانات المشاكسة من كلاب وذئاب . وقد أحزن هذا أمّه كما أحزنها أنها حين أيقنت أن شفاء ابنها مما به يكمن فى الزواج ، وجدت الناس يعينونه فى كل شىء إلا فى تقديم فتاة تعيش معه تحت سقف واحد . ثم يحدث أن يصرع ذئبا شرسا طالما افترس أغنام الرعاة ، فعرضت عليه بعضُ الأسر مصاهرته إذا عاد إلى رشده . وفرحت الأم حين رأته يغتسل فجرًا ، ثم يصلى ، فصنعت وليمة احتفالا بانحسار الجن عن ابنها ، واختتمت الوليمة بعقد قرانه على جارة مليحة ، واستبشر الأطفال أن تسعد المرأة العجوز ، فتعود إلى قص حكاياتها الأسطورية الجميلة . ثم ولد لذلك الشاب طفل ، وحدث أن عاوده جنونه . وذات ليلة أخذ ابنَه فى غفلة من أمه ، وذهب واشتبك مع الحيوانات المفترسة . ثم أراد أن يتخفف من ابنه ليتفرغ للقتال ، فتم افتراس الطفل .

لقد كتب الكاتب قصته فى موضوع غاية الطرافة ، وكان قد استهل الأقصوصة بجو نفسى ملائم ، بدأه بقوله : « ما أبشع الظلام . . ما أثقل وطأته على الصغار والخائفين !! » وبذلك جمع بين الوحشة النفسية داخل هذا المجنون ، والوحشة النفسية فى البيئة الريفية الصحراوية خارجه .

---

(١) إبراهيم الناصر القصة ـ نماذج ـ نادى الطائف الأدبى . العدد ٢ ط ١ ١٣٩٩هـ . ص ٣ ، وهو قصاص سعودى ، من أعماله غدير البنات ١٢٩٧ وعذراء المنفى ١٣٩٨ هـ ، وسفينة الموتى ١٣٨٩ ، وثقب فى رداء الليل ١٣٨١ هـ ، وأمهاتنا والنضال ١٣٨٣ وأرض بلا مطر١٣٨٦ .

هـ ــ ونلتقى بنموذج آخر ، أتاح له كاتبه فؤاد قنديل القدر الأكبر من رواية (شفيقة وسرها الباتع)[1] ، بل جعل العنوان دالا عليه ، إذ كانت شفيقة العبيطة ، بطلة الرواية ، نموذجا أسطوريا أمام نساء القرية الراغبات فى الحمل بعد استعصائه عليهن . ولهذا تعرض العروس فرحانة ــ فى دلال ـ على زوجها إبراهيم عرضا يثير دهشته ، وهما بصدد الحديث عن الإنجاب[2] :

أن أستحم فى مياه ، استحمت فيها قبلى شفيقة العبيطة !

ولماذا شفيقة العبيطة بالذات ؟!

يقولون لأنها طاهرة .

ومن أدراك ؟!

مؤكد ، فهى بلهاء ، لاتمس أحدا ، ولايمسها أحد . لا تسب أحدًا ، ولاتنطق بكلمة ضد أحد ، ولا تفجر شرا .

. . . إلخ .

وتقابل فرحانة شفيقة ، وتظل بها تغريها بقبول طلبها أن تساعدها فى الاستحمام حتى تستحم فى مياهها ، قبل سفر زوجها للخارج .

وإلى جانب هذا التصور الميثولوجى لتسبب مياه استحمت فيها هذه العبيطة فى الحمل ، نجد تصورا مثيولوجيا آخر لدى فرحانة ، إذ تتصور أن شفيقة العبيطة ليست كباقى البشر ، ربما تكون بثدى واحد مثلا ، أو ربما بثلاثة[3] .

وهذا التصور ، يذكرنا بتصور الشعر العربى للجنون ، وربطه بظاهرة المس من الشيطان ، أو التأثر بالجن ، وبذلك يكون تصور الجنون فى الأدب نوعا من تجاوز الواقع المألوف إلى ماوراءه من أسرار خافية .

و ـ وقد تعنى القصة ـ مثل الشعر وعلى نحو ما ألمحنا إليه من قبل ـ بتصوير ما يعترى النفس من نشوة ، فتصوره ـ على سبيل المجاز ــ جنونا . من ذلك ، تصوير ما بين الزوج والزوجة من نشوة[4] .

---

(١) دار الفتى العربى ، القاهرة ١٩٨٦ .
(٢) نفسه ص ١٣ .
(٣) نفسه ص ٧٤ .
(٤) شفيقة وسرها الباتع ص ٨ .

« كان يسعدها أن تراه فى هذه الحالـة الجنونية » ، إذ « كان يبرق فى الظلام كعين شيطان » .

« كان يسمع حشدا من الأنغام المجنونة » (١).

« كانت ألسنة النساء تدور متنشية فى جنون » (٢) .

وهذا لون شائع لأنه يستخدم المجاز فى التعبير .

وقد يندرج فى هذا المجال ما أسماه عبد الرحمن شكرى (يوميات مجنون) .

ز ـ وهنـاك مظهر لـلأدب يجافى العقل ، وتمثـل ذلك فى أدب الـلامعقول (٣) ، ويهمنا منه هنا مـايتصل بالقصة ، وسواء اعتبرنا أدب اللامعقـول منافيا للعقل ، أو اعتبرناه مجافيا للقوالب العقلية المسماة بالمنطق ، فـإنه لا مفر من الإقرار بأن الكاتب حين يكتبه فـإنه يكون خاضعـا للعقل بوجـه عام ، مهما قام فى قصته بـالتفتيت أو البعثرة المنهجية .

كذلك يكـون خضوع الأدب السريالى Surrealism لتجاوز الواقـع ضربا من تجاوز المنطـق أو العقل ، اعتمادا على الاضطـراب الذهنـى (البارانـويا) فى شرود فكـرى ومزاج سـوداوى ، امتدادا لصدور الـدادية Dadism عن مجافـاة المنطق التقليـدى ، وإحلال الجنون الواعى مكان كل ما هو معقول فى لغة كلغة الأطفال(٤) .

حـ ـ على أن من مظاهر غياب العقـل ما يكون تحت وطأة المخدرات وقد حفلت الأعمال القصصية بتصويـر هذا الجانب على تفاوت بينها . من ذلـك ، مانجده فى روايات :

الثلاثيـة ، وبداية ونهايـة ، وخان الخليلى ، وزقاق المدق، والشحـاذ ، واللص والكلاب ، والسمان والخريف . وكلها لنجيب محفوظ .

وما نجده فى : صح النوم ليحيى حقى ، وزقاق السيد البلطى لصالح مرسى ، وأنا الشعب لمحمد فريد أبو حديد . . . إلخ .

---

(١) نفسه ص ١٥ .

(٢) نفسه ص ١٧ .

(٣) لايدخل فى مـوضوعنا ما يتصـل بالمسرحية ، انظر عبـد الغفار مكاوى ، التعبيرية فى الشعـر والقصة والمسرح المكتبة الثقافية ٢٦٠ الهيئة ١٩٧١ ، جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة عبد المنعم إسماعيل ، مكتبة مدبولى د . ت .

(٤) ص ٥ .

وهو غياب جزئى لا نسميه جنونا .

وَقَلّ أن نجد فى هـذه الأعمال الأدبيـة وصفا لحالـة المجنـون مـن خلال النـص الأدبى ، وتسجيـلا لما يعتريه مـن تغير على نحو مـا كان « مجنـون ليلى » يحدثنا عـن غشيانه ، وصرعه ، وتدلهه ، ومشيه عريان حافيا . . إلخ .

ومن النماذج النـادرة فى الفن القصصـى التى صـورت حالـة المجنون أقصـوصة (المعتوه) للسعودى إبراهيم الناصر ، يقول فى وصفه :

« كنا نميز حالة المعتوه من جنوح عينيـه نحو الحول ، وتدلدل فكّيه مع انسياب لعابه» (١) ورواية (شفيقة وسرهـا الباتع) لفؤاد قنـديل وصورة المجنونـة أنها كانت تعانى من تخلف فى الإدراك والنطق (٢) .

وبوجه عام . . نجـد صورة الجنون ، أو ما يقاربه تطورا فنيـا لازدياد حدة القلق والتوتر عند البطـل ، إما بفعل تأثير عاطفى جماعى فيما يشبه الصـدمة أو الكارثة ، وإما بفعل توتر نفسى فردى تختلف درجتـه وحدته ، أو بهدف تصوير نموذج حى للمتخلف عقليا ، أو المريض نفسيـا ، وقد يرتبط ذلك بتصوير عامـل ميتافيزيقى بإرجاع الجنـون لمس من الشيطان أو الجن حتى ليتساءل بطل روايـة (شفيقة وسرها الباتـع) : هل النقود التـى مع شفيقة كنقـودنا ، أم أنها فلوس الجن والعفـاريت؟ ص١١٥ .

وحين ظفر صـابر بالأوراق مـن شفيقة ، وفـر بها تحسسها فربما أرسلت شفيقة شياطينهـا فى أثره لتمحو مـن الأوراق كل قيمة ص ١١٧ أو ربطـه بمؤثر خـارجى كالمخدرات ، أو ربطه بحالة من الوجد الروحى أو العاطفى حيث الحب المحروم أو الفـاشل . وفى كـل الأحوال ، تتفـاوت درجـات الجنون بين الحمـق أو البلاهـة ، والغباء أو التخلف العقلى . وقـد كانت القصة أكثـر استيعابا لتصويـر الجنون تبعا لتعدد وسائل البناء القصصى .

ولقد ساعدت الدراسات النفسية على تعميق هذا الجانب فى نقد الأعمال الأدبية من خـلال المدخل النفسـى فى النقد الأدبـى ، والاستفادة مـن جهود فـرويد (٣) ، وأدلر، ويـنج وأمثالهم مما أتـاح للمنهج النفسى فـرصة دراسة الشخصيـة فى العمل الأدبى ، ودراسة نفسية الأديب من خـلال أعماله ، ومن خلال السيرة الذاتية Biography حتى ذهب د. هـ لـورانس إلى أن الكاتـب يسكب مرضـه ، وحتى ذهب بعض النفسيين إلى جعل علاقة الفنان بعمله كعلاقة المريض بحلمه .

---

(١) ص ٥٢ . (٢) مثل ثلاث مقالات فى الجنس ، وتفسير الأحلام إلخ .

(٣) فى الأدب العربـى انظر جهـود : العقاد ، والنـويهى ، وأمين الخولى ، ومصطفى سـويف ، ومصرى حنورة ، ومصطفى ناصف .

أحمد سويلم والعطش الأكبر

يعتبر البناء الرمزى أهم التكوينات الفنيـة فى شعر أحمد سويلم ، إذ يقـوم هذا البناء بتشكيـل التجربة الشعـرية عنـده تشكيلا لا يعتمد على الـدلالات السطحية للغة . بل يتعـدى ذلك ليشمل كثيرا من الدلالات الهامشية والإيحائيـة والأسطورية والفـولكلوريـة للغة ، على نحـو لا يعتمد على اللفظـة مفردة ، بـل يهتم بصـلاتها العديدة مع غيرها من المفردات .

وفى معظم الأحوال نجد هذا الشاعر يقدم ـ عن عمد أو غير عمد ـ مفتاحا لهذا الرمز يساعد على استيعاب التشكيلات الرمز فى شعره .

وأول مفاتيح عـالم أحمد سويلم ، يتمثل فى عنوان الـديوان « العطش الأكبر » ، وفى عنوان كثير من قصائده ، إذ يتصل هذا العنوان اتصالا وثيقا برمز سائد فى شعر سويلم كله ، كما يسود فى هذا الديوان . هـذا الرمز ، هو « النهر ، والبحر » ، وما يتصل بكل منهما من مفردات ، سنحصرها بعد قليل . وهو رمز يطالعنا لأول وهلة منذ المقطع الأول من أولى قصائد الديوان .

ويستمر هذا الأمر ، حتى آخر مقطع فى الـديوان ، مما يدل على استمرار سيادة الرمز وتماسكه .

وإذا استعنا بـالإحصاء ، تـأكدت لنا هـذه الظاهرة على نحـو قاطـع ، إذ نجد كلمتى : النهـر والبحر تتكرران فى الـديوان نحو مـائة مرة ، ومـن حولهما هالـة من الكلمات المتصلة بهما تتكرر على نحو متواتر ، متصلة بهما اتصالا وثيقا ، لتؤدى دورا فى البناء الرمزى الكلى .

وقد جمعت هذه الكلمات وصنفتها حسب دلالاتها الرمزية ، فكانت منها طائفة ترمز للأمل المنشود أو المفقود .

---

(١) مجلة الإذاعة والتليفزيون ـ أكتوبر ١٩٨٦ .

وطائفة أخرى ترمز للحركة والعطاء والنماء .

وطائفة أخرى ترمز للتغيير والثورة والتجدد والإصلاح .

وطائفة ترمز للبطش والفتك والالتهام ، وتمثلها كلمة : « الحيتان » مفردة وجمعا .

وطائفة خامسة ترمز للغموض أو الفقد أو الهزيمة .

وطائفة سادسة تستوحى الفولكلور الشعبى ، بما تتضمنه من إيحاءات لها مكانتها فى الوجدان الشعبى ، وخاصة لدى سكان السواحل والموانىء وتمثلها كلمات : « الجنيات ـ عروس الماء » .

وطائفة سابعة ، تقابل أو توازن بين العطاء والجدب ، وبين الظفر والفشل ، وبين المجالدة والارتياح .

وهكذا ، نرى كيف وظف الشاعر أحمد سويلم رمز النهر والبحر توظيفا فنيا تتضافر فيه طائفة من المفردات صنفناها ــ بإيجاز ـ تصنيفا يتفق مع دلالاتها الرمزية ومع انتمائها جميعا لعالم البحار والأنهار ، سواء أكانت جمادا ، أم حيوانا ، أم نباتا .

بل نراه يذكر النهر مفردا وجمعا ، مضافا وغير مضاف . بل يضفى عليه الحياة فى قوله : يخاصر نهر نهرا ، حتى يصل إلى محاكاة النسق القرآنى الكريم فى قوله : «والبحر ـ وسواحله العشر ـ والمد القاسى والجزر سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوار » ، حتى يصل إلى قصة نوح عليه السلام مع الطوفان ــ ص ٢٥ . وهكذا يبحر أحمد سويلم مع « العطش الأكبر » .

الرمز اللونى فى شعر أحمد سويلم

تتعدد صور اللون المباشر فى دلالته المتنوعة بين : الأخضر ، والأصفر ، والأحمر، والأشهب ، والدامى ، والأصفر ، والأبيض ، والأسود ، أو الجمع بين الألوان .

كما أنها لا تقتصر على دلالة اللون بشكل صريح . بل قد تلتقى بالوصف الدالّ على درجة اللون وقيمته ، وشدّته ، يبدو ذلك فى الأوصاف :

باهتة ، المتوقد ، الدّيجور ، السّرمدى ، الكحل والتكحل ، والحنّاء ، والرماد. وينتبه الشاعر إلى أن أبعاد [1] اللون المتمثلة فى :

١ ـ الكُنْه أى الصفة المميزة للون : أبيض أو أسود

٢ ـ القيمة أى درجة اللون غامضا أو غير غامق .

٣ ـ الشدّة ، أى قوة اللون ودرجته .

مذكّرًا بما تهتم به بعض القبائل مثل قبيلة Navajo ، التى تصنّف الألوان إلى أصناف تتعدد حسب قيمتها الدلالية ، ومثلما نرى للون ودرجته فى المسرح [2].

وبطبيعة الحال ، لايمكننا أن نتوقع من أحمد سويلم أو من غيره من الشعراء أن يقدم لنا صورًا لونية حسب تكاثر درجات اللون وأوصافه ؛ إذ يذكر علماء الألوان أن عددها يزيد فى الطبيعة على عشرة ملايين لون . هذا فضلا عن أن اللون لا يقصد لذاته بل لرمزه عند الشعراء .

وتكون الخضرة عنده رمزا للبسمة والتفاؤل ، والنماء والخصوبة ، والبركة ، والروحية ، والحلم ، والسلم ، والأمان ، كما نرى فى الأمثلة القادمة .

---

(١) كتب الدكتور سمير ستيتية بحثا عنوانه (السيميائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربى) ، أبحاث اليرموك مج ٧ ع ٢ ، عام ١٩٩٠ ، ص ٣٥ ـ ٧٠ وطبق ذلك على قصيدة نونية لأبى العلاء المعرى ص ٥٥ .

(٢) كدلالة الأزرق على الحمقى ، والأخضر على الخصوبة ، والأبيض على النقاء (ذكر ابن سيده فى المخصص عن اللون كلاماً رائعا يفيد فى هذا المجال) .

وتكـون الحمرة رمـزًا للتوقـد ، والأشهب رمـز الفتوة فى الجواد ، والـدّامى رمـزًا للجريح ، والصفـرة إمّازيف ، وإما مـوروث قديم ، والأبيض رمـز تقدم العمر ، والبراعة ، والحزن فى ابيضـاض العين ، وهى صورة قـرآنية مـن سورة يوسـف عليه السلام ، والأسـود رمز الكآبـة ، ومجانبة الواقـع ، والاغتراب ، والحزن مهما انخدع النظر . وهو يقترن غالبًا بالصمت ، على عكس الموقف فى مواطن أخرى .

وقد يأتى اللون الأسود مركّبا مـع غيره ، رمزاً لفوضى التعدد وعدم مشروعيته كما هو الحال فى المدينة التـى كانت ضحية غـزاة متعددين . وقد يكـون التركيب لإبراز علاقة التضـادية : الضوء والعتمة ، كما نـرى فى الأمثلة الآتية حين تقرأهـا فى إطار الموقف العام للقصيـدة . من ذلك ـ على سبيـل المثال ـ خطابـه الشعرى الموجَّه إلى أمـل دنقل كـأنـه يستخدم دلالـة اللون سيمائيـا مـن منطلق مقـولـة قالها دنقـل ، ويستغلها (تيمة) فى القصيدة ما ضيا مع رموزها ، انطلاقًا من اللون الأسود وتضاده مع اللـون الأبيض . إنه يعيد تجربـة أمل دنقل أو يستعيدهـا ، ليرمز لعصر مشترك بينهما ، أى بين الشـاعـريـن مبررًا لأمـل رحيلـه الحزيـن ، ومفسّرا انخـداع النظـر بالبياض الذى يُخفى وراءه السّواد .

وتشيع الحركة فى الصـورة وفى الدلالة الرمزيـة للون ، بتعدد أشكالـه ودرجاته . تبدو الحركة مـع الخضرة فى : البسمة ، والحياة ، وعكس الحركـة أو الموت ، والحلم بالمستقبـل ، والنهر والسنبلـة أى الحياة ، والإحـاطة والسكـن (القبة والحراس) ، وغالبـا ما يـرتبط رمز هـذا اللون بـالأرض . ومع الحمرة ، نجـد الحركة فى الإحـاطة (الملاءة) ، والحيـوية والنقـاء (وجه القـديـس) . ومع الأشهـب : نشاط ، ومـع البياض حركة المشيـب والعينين ، ومع الأصفر : الحركة الزمنية العكسيـة الارتدادية للماضى ، ومع مجموعـة الألوان : حركة الغزو واغتصاب الوطن وانتهـاك حرماته ، ومـع الأسود : حـركة : الـزمن ، زمـن الغربـة ، وتحول المدينة مـن حال إلى حـال والـدمـاء إلى السـواد ، والسـواد إلى بيـاض بخـداع النظـر ، وهـروب الأحجبـة والخفافيش .

وفى تعدد درجات اللون نرى حركة : التحول من الشىء إلى غيره ، ومن حال إلى حال فالباهت ، والمتـوقد لم يكونا كذلك من قبل ، والكحـل والتكحل والحناء كل منها طارىء . وتجتمـع الحركة والزمن فى إيقـاد الشموع ، وإطفائها ، وإحـراقها ، وفى الرماد والجمر فى تحولاتها المعهودة .

وإلى جانـب الحركة ، يكـون بطل الـرمز اللونـى المستوحـى من الطبيعـة حيث الأزمان والأوقات والمواسم والفصول :

فى الشمس والليل وهما أكثرها ورودا ، يليهما الشفق ، فالغيمة والغيوم ، والأنواء ، والنجوم ، والقمر ، والإضاءة ، والنور ، والضياء ، والظلام ، والزذاذ ، والبرق ، والفجر ، والنهار ، والصباح ، وللشمس عين ووجه ، وورد عباد الشمس .

الأخضر :

وتبين على ثغر الدنيا بسمات خضر (الطريق ٢٢)

ورأينا العشب الأخضر ـ لمامات ٢٤

ليعيد العشب الأخضر ـ لمامات فيروزا وخميلا أنضر (٢٥) .

الشجر الأخضر فوق الشط ، أحلام لا يخطؤها القلب (الهجرة ٣٨) .

أجرى فيها أنهار الخضرة ، والحكمة (الليل ٤٧) .

تحمل لى سنبلة خضراء (الخروج ٩) .

أراك ترقبين من قبتك الخضراء / تظلم قبتك الخضراء (الخروج ٤٣ ، ٤٤) .

سائلا فى المهد عن كل المواسم / عن ثمار الوطن الخضراء (٩٨) .

لا يعنى إذ أتنقل فوق الخضرة / أنى آت من أشواق الأرض (١١١) .

أنى حين دعيت الفارس فى ساحتك الخضراء تطفو فى هذا اليم جزائر حلم خضراء (قراءة ٢٢) .

الأحمر :

فالعباب ملاءة حمراء وسط حلبة الرمال (الهجرة ٩) .

وجهك قديس وردى اللون (الليل ٦) .

الأشهب :

ورأيتك يوم أتيتك فوق جوادى الأشهب (الليل ١٦) .

على جوادى الأشهب (الليل ٣٥) .

شهاب العصيان (الشوق ٦٥)

الدامى [(١)] :

ها تى من خلف الجدران قميصى الدامى (السفر ٩)

الأرض الدامية (السفر ٤٥)

أحصد من أرضى الخضرة (السفر ٣٢)

داهمنا خطوُ الغرباء وطئوا الخضرة فى أرضك (السفر ٧١)

لا خُضرة تلبسه ثوب الحراس (السفر ١٩٢)

وتشكل هذه الألوان مجتمعة صورة كلية تعبر عن موقف الشاعر فى قصيدته (بعيدا عن الحلم) ـ ١١ ـ العطش :

يسكنُنى وهجُ . .

لا أعرف إن كان بقلبى . .

أو بين شرايين دمى . .

لا أدرى . . علويا . . أم شيطانيا

مقذوفا فى أعماقى من شمسى

أم آت من جمْر الأرض . .

يسكُننى . . أتبعه بين خلاياى . .

ـ يهرُب منى ـ

أراوغهُ . . يُفلتُ منى

أُخفى نفسى فى ظل الرئة اليمنى

يتخفّى خلف الرئة اليسرى . .

---

(١) قدم نعيم الباقى نظرة فى شيوع اللون عن أبى شادى ، وناجى ، ومحمود حسن إسماعيل ، ومطران ، وطه ، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٢ ص ٢٢٢ وما بعدها .

ـ أحيانا . . يصبح حبلَ وريد

أسرع للرأس الشبكىّ

فأقبضُ كلَّ حبالى بين السَّبابةِ والإبهام

لكنى أُخفقُ أن أخنقَ هذا الوهجَ برأسى .

ـ أحيانًا أخرى . .

يتلوّن فى خلجاتى . .

يتشكل فى وجهى بين البصر . . وبين السمع . .

حيث يكون الوهج درجة لونية ، وحيث تكون الشمس والجمر مع « التلون » و«التشكل» ، أساس تشكيل الصورة برموزها المعبّرة .

الأبيض :

من يهرق الشراب ، ليفضح المشيب فى رأس مدينة الضباب ، من ينبش المجهول فى الرماد لنعلم الميلاد (الطريق ٦٢)

أصدافها ، مرجانها ، قيعانها البيضاء (١٩)

علمنى صمتك لغة العصر : علمنى أن أبكى حتى تبيضّ الأعين حتى يشفى الصدر (الليل ٤٦)

فمزّقوا صحيفتى البيضاء (الخروج ٤٤)

الأصفر (١) :

والبسمة الصخرية الصفراء (٥١)

مات الفارس فى الكتب الصفراء (الهجرة ٢٣)

---

(١) انظر الصفحات ١٨ ، ٧٥ ، ٨٢ فى البحث عن الدائرة المجهولة ، وقدّم إيفالد Ewald بحثا عن طبيعة اللون الأصفر ، ويرى لادفرا نكلين Ladd Franklin ارتباط اللونين الأصفر والأحمر ارتباطًا طبيعيًا يدرك أحدها بسبب الآخر (محمد يوسف همام ، اللون ، القاهرة، ١٩٣٠ ص ١٩).

مجموعة الألوان :

يوما ، فتحت أبواب مدينتنا خلسة ، ضاجعها البيض ، الحمر الصفر ، وبكى الحراس ضياع بكارتها ، وبكينا (الليل ٣٤)

أتلوى فى الضوء وفى العتمة (الخروج ٢٠)

واللون الأسود يرد :

ننبذ من كئوسنا الحثالة السوداء (الطريق ١٢)

مدينتى تصبغ شيب رأسها بالقهوة السوداء (٩٢)

خلعتم البراقع الشوهاء ، لتمسحوا عنها الرماد ، وبانت الوجوه ، أوجه الذئاب ، ويومها أمسيت بين غربتى السوداء (١٠٤)

فالنار فى دمائنا سوداء (١٤٣)

بخطوط الصمت المائجة السوداء (الهجرة ٢١)

سقط الشعر الأسود (٢١)

تسود بكف الليل شقوق الضوء (الهجرة ٣٢)

تتساقط فى سحب الحزن الأسود (الهجرة ٣٢)

أحدق فى ظلِّ الأسود (السفر ٢٦)

تهرب من طرقاتى الأحجبة السوداء ، خفافيش الظُّلمة (السفر ٣٢)

ويقدم لقصيدة عن أمل دنقل (خداع النظر) :

(قد يكون السواد / هو لون النجاة من الموت / لون النميمة ضد الزمن) (الشعر٤٢) ثم يقول :

لكن هذا السّواد ـ الجديد عليك ـ رأيناه حولك من زمن (السفر ٤٣) ثم يقول :

كنت وحدك تشهده بالأمس أبيض / ياالخداع النظر (السفر ٤٤)

ومرة يأسرنى بين قيود البشر السوداء (الشوق ٢١)

يغرق الألوية السّوداء فى الضفاف ، ينقش فوق الصخر أحرف اللهب (الشوق٢٢) .

وتكون درجـة اللون وأوصافه ذات دلالـة فى الرمز والصورة ، ومـن الأوصاف :
باهتة :

لا أملك غير حروف باهتة (الخروج ٧)

باهتة الألوان (السفر ٩)

والوردى :

لعلى أمتصّ الشفق الوردى (السفر ٣٩)

والمتوقد :

وأعرف قوس الحلم المتوقد فى عينينا (الخروج ٨)

يخبىء ما يتوقد فى العينين (الخروج ٩)

والسرمدى :

أستقدم الوجه من ليله السرمدى (الخروج ٣٣)

تبدّد فى موجه الوجع السرمدى (السفر ٣٦)

والكحل والتكحل :

أغلّق عينين كُحِّلتا بالوداعة كيف ؟

تبدَّد فى موجه الوجع السرمدىّ

الحنّاء :

غمرت كفيها بالحنّاء (السفر ٩٢)

وتكون الألوان أشكالا متنوعة ، فهى تارة : الشموع

« لنوقد الشموع » (الطريق ١٠)

لاتحرقوا فراشكم على الشموع (الطريق ٢٧)

لأننى لم أطفىء الشموع (الطريق ٢٨)

عيناك صمتى الذى تضيئه الشموع (الطريق ٧١)

أو الرماد : « وجمّعوا الحصى وقبضة من الرماد » (الطريق ١١)

اللّه يا رماد قبضتى (الطرق ١٦)

كالأفعى تبحث فى كل رماد عن جمرات (الطريق ٢٢)

فسوف ينتهى إلى رماد (الطريق ٥٣)

وذاب فى رماد كلمة وعود (الطريق ١٣٠)

ينثر الضوء لركب الحائرين (الهجرة ٧)

وغالبا ما يرتبط اللون بالطبيعة [١] :

يمتزح الشاعر بالطبيعة ، ويترجم ذلك الامتزاج فى لون مباشر أو غير مباشر ، من ذلك :

وأترعوا كؤوسكم عصارة الشفق (الطريق ٩)

ولتنبت فيروزا وخميلا أنضر (٢٠)

تسير دون غيمة الخيوط (٣٠)

ملأت مخلاتى بفتنة النجوم (٣٤)

دعنى أظل أسترد ضحكتى من القمر (٣٥)

عباءة زرقاء تستقرّ فى صفائها النجوم (٣٨)

من أجل أن تضىء يا قمر ٥٠ لمن يضىء ذلك القمر (٥٤)

ما ضرّنا أن نلتقى على مشارف الغررب (٥)

كنا نتابع القمر ٥٢ ، من أجل من تضىء يا قمر ٥٢

من أحرف الضباب والغيوم والحقيقة (٥٤)

وينطفى فى دربنا القمر وحسبنا القمر (٥٦ ، ٥٧)

فهو الذى يضىء فى أيامنا ليمنح اليقين (٥٧)

---

(١) الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

بكل مـا جمعته من الغيوم والشفـق ، وكل ما أسقطتـه من النجوم ساعـة الغسق (٥٨)

لو أعصر النجـوم والشفق / أخان أن ألملم الأحـلام دون ما صدى مـن الحبيب والغيوم (٦١)

تحرّق أصبع الشفق المنـدّى بالأمانى البيض ، وتطفىء نجمـة الأشواق فى دوامة الأسر ، وتخفى نشوة القمر (٦٩)

أدرك فيها طبائع القمر حين يكون بدرا ، وتارة هلالا (٧١)

فمرة أجب زرقـة السماء فيهما ، وأعبد السحر ، وأمكـث الحيـاة فى فضائى المنوّر الوسيع ، أو قظ فيه أعبد الشفق ٧٢

فوق موائد النجوم والمطر (٨٥)

تلقف الرذاذ والغيوم والأنواء (١٤٣)

وتحتل الشمس [1] منزلة كبرى فى الرمز اللونـى بعد الليل الذى ينتشر فى الصورة انتشارا :

تتوقد تحت الشمس ، الهجرة ١٥

يزحف حتى يبلغ عين الشمس ، حتى يخمد عين الشمس ، الهجرة ٢٠

قنعّ وجه الشمس ، الهجرة ٢٢

كيف تطلع شمس الحروف ، الليل ٧٦

وعباد الشمس (العطش ٣٥)

كذلك القمر ، والنجوم :

من لى بوجهٍ مليح / يضىء أقمارا (الخروج ٥٤)

بلا نجم يحمل عرش الحب (٢٦٨)

يا نجم الوطن الغائب

والنجمات (السفر ٦٥)

---

(١) تتكرّر كثيرا فى الهجرة ص ٣٥ وما بعدها كتابة فوق ورق البردى ، والخروج : ٨ ، ٢٩ ، ٧٧، ١٠٥ ، والسفر ٨ ، ٢٨ ، ٧٣ ، والعطش ٢١ ، ٣٥ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٨ ، ٥٩ ، والشوق ١٣ ، ٥٢ ، قراءة ٣٨ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٧٧ ، ٨٢.

النجم الغائب (العطش ٣٣) ، والقمر (الشوق ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٣ ، ٨٤) .

والرعد والبرق (أى الصوت واللون) :

أُنْطق فيها الينا بيع ، ترعد تبرق (الخروج ٧٦)

ثم انحنى تحت سياط البرق فى الشتاء (السفر ٢١)

وكنت أصيح بها ثار فى القلب وكنت أصدق أعمدة البرق (السفر ٧٢)

والنور :

ما سقط سلاحى وأنا أدفع عن شرفات النور (الهجرة ١٣)

وتتكر فى قصيدتة (إسراء) وهى عن أطفال الحجارة (قراءة ١٨١ وما بعدها) ، وتتكرر كلمات : الملك النورانى ٤ مرات ، مازجة بين معنى الإسراء ومعنى المقاومة .

والنهار :

ولا يضيع من يدى وهج النهار (السفر ٢٢)

والفجر :

امنحيها مزيدًا من العمر / خيطًا من الفجر (السفر ٣٥)

والزَّنبقة (السفر ٤٥)

والسنابل والسنبلات :

(العطش ٨ ، ٩ ، وقراءة ١٩)

والجمر :

وموجا من جمر (العطش ١٢)

علمنى العشق الدامى أن تقتات الجمر (الشوق ٣٤)

وأنا فوق لسانى جمرا (الشوق ٦٦)

جمراتى العمومة (الشوق ٧٠) ، (وقراءة ١٨ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٦٨ ، ٨٥ ، ٩٢ ، ٩٩)

والشهاب :

وشهاب يلمع فى العينين (الشوق ٣٥)

والقناديل :

(الشوق ٧٣)

والضياء :

الشمس فى سمائها وحشية الضياء ١٣

لكى تعود حولك السنا وفوقك الظلال ١٤

النجم لو يضىء مرة لنا ١٦

لنلتقى فى مرفأ الضياء بعد غربة (الشراع ٤٩)

ما كانت المدينة المضيئة ، غير دماد النور (٨٧)

فحين يشرب الظلام واحة الضياء (١١٠)

نكور عالمنا من بقايا الضياء (الليل ٧٧) ، وتعرفين ما بها من الحريق والدماء وما بها من الضياء ، والضوء فى شفتى (الخروج ٤٥ ، ٨٠) .

تقتل فينا الطفولة تخنق فينا الضياء (٨٩)

وجه الضوء والنضارة (السفر ٥٦)

والظلام :

فى وجه صانعى الظلام (٣٩)

وكيف تلوح فيها ظلمة الأقدار (٦٨)

هذا أنا تغامزت على خصلة من الظلام (٨٧)

والصباح :

لكننى أقسمت فى سباحى النضير (الطريق ١٥)

وأين من يباركون فتنة الصباح ؟ (الطريق ٤٨)

وإنها بشائر الصباح حولنا (الطريق ٤٩)

ويكون الليل على قمة لوحة اللون ومن أمثلته ـ على كثرتها :

الليل فى عتمة وجوع (الطريق ص ١٠)

أقسمت أن أعود فى المساء بالسلال (١٣)

لكى تعود فى بداية المساء بالمحار (الطريق ١٤)

وتمنح المساء نجمه الجديد (١٩)

والليل فيه من قبلة النهار (٩٠)

ياشمس الليل ، ليل الغمة (الهجرة ١٦)

الليل الضارب فى أصداف حديك (الهجرة ١٩)

ونكاد نستغرق صفحات [1] عديدة إذا مارحنا نرصد الليل فى شعر أحمد سويلم ؛ إذ لا يكاد يخلو ديوان من ذكره . بل لا تكاد تخلو قصيدة من ذكره . وهو ليل — بما يتخذه من دلالة سيمائية تعطى اللون أبعادا دلالية — ليل يتردد بين الأمل والرجاء من ناحية ، واليأس والقنوط من ناحية أخرى ، وهو بجمعه بين العودة بالسلال والمحار والنهار ، والنجم الجديد والأصداف من ناحية ، والليل من ناحية ثانية يؤكد هذه الازدواجية ، بين شاطىء : الأمل واليأس ، أو الهناء والشقاء ، يأتى ذلك كله فى صورة إشارية ، كما أنه ليل مفعم بالحركة ، ففيه العودة ، والمنح ، والضرب .

ومن الملاحظ أن اللون فى الطبيعة يمتزج بالصوت غالبا ، فصورة الضوء عنده تمتزج بالصوت والظل :

فى شوق أتشرب صوتك / حين يجىء من المدن النائية / يصب الضوء ، وينسج ثوب الظل / يطرح عن أعيننا ، نحن الشعراء الغرباء سحابات الوهم (الخروج ٥)

نحفر منها فى الظلام أى ضوء (الطريق ١١)

والصوت هنا قد يكون :

ضحكة من القمر ، ونطق الينابيع ، وصوت الرعد مع البرق وسياط البرق واقتران الجمرات باللسان بما يولّد الصمت ، والصياح .

كما يقترن اللون مع الطبيعة بالأمل والإيجابية والحركة واليقين ، والأحلام ، والأمنيات .

---

(١) والصفحات ١٣٢ . الطريق ، ٣٢ ، والهجرة ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ وما بعدها . وبديوان : الليل ، الخروج ، و السفر ، وقراءة .

الرسم بالكلمات

وقمة اللون تتربع فى لوحات يرسمها الشاعر ، لهذا نراه يحتفى بالرسم :

رسمت فوق صدرك العلامة / وفوق خدك الرفيق شامة (السفر ٦٤)

بصدرى العلامة ، وبالخد شامة (٦٦)

حيث يُهم الساحل أن يرسم للبحر خرائطه الأولى / يمنحها للقادم فى أول ضوء (العطش ٢٤)

والوشم وظل الأحرف والكلمات (العطش ٣٤)

لنسائل : أين ملامحك الأولى / بين خطوط العرض ، وبين خطوط الطول (العطش ٤٨)

وفى قصيدته أوسمة الفقراء (قراءة ٧١ وما بعدها) وهى عن الشعراء :

ترسم دربا من ثمر / ما أجهلكم شعراء / ولياليناً مفعمة الألوان .

ويكون الرسم فى مجال وطنى عن أطفال الحجارة (قراءة ٩٣) :

أترى الآن كيف يهم الصغار / وقد حملوا فى الجيوب الحجار / عليها دم الكلمات حروف الوطن .

ويقترن الرسم فى لوحة التصوير عند أحمد سويلم بالرمز اللونى حيث : الشامة ، ورسم الخرائط الذى يتكرر فى قصائد عديدة فى مقدمتها قصيدته إلى ابنته ريهام ، وخطوط العرض والطول .

وفى مقدمة لوحاته المرسومة الملوّنة قصيدته الوجدانية إلى ابنته ريهام فى العام السادس عشر (قراءة ٣٠ـ ٣٤) :

فى طرفة عين

ملأت ريهام سواد العين

أنسيها الأسئلة الحائرة / وقلبى يشقى بالجمر

لكن عيناها لى نافذة تحلو فيها الشمس

أرسم كل خرائط خطوى القادم / لكن يكفينى أن ترسم لى بأنا ملها / بعض خطوط ذهبية .

هى تبقى لو يتغير جلدى / لو يتبدّل لون الخوف عليها فى وجهى .

فى هذه القصيدة يبدأ اللون قرين عالم الأنثى ، الفتاة التى بدأت فى النضج ، وفى هذا يجتمع سواد العين ، مع احمرار الحجر ، وازدهاء الشمس ، ولمعان الذهب ، وتغير الجلد ، ويكون مع ذلك الإحساس الباطنى المتمثل فى : شقاء الأب ووجده ، وتفاؤل الإبنة وتطلعها الواعد ، وخوف الأب وحرصه الشديد فى مزج بين الظاهر والباطن .

ومع لوحة الرسم ، ورموز اللون تلعب المرايا دورها ، ومن صور المرايا :

حين ننظر فى النهر ، تهرب كل المرايا ، وحين يراقصنا الحلم تقفز فوق خطانا الخفافيش (الخروج ٧٨)

فهنا صراع بين النور والظلام ، أى الحقيقة والزيف ، الواقع والوهم .

مرساك فى قلبى فلاتدعنى زهرة مطفأة العينين (السفر ٢٢) :

وتوهج صوت الأرض / الليلة يا غرباء لقاء / الليلة

سكنُ القلب وضوء البعد (السفر ٤٥)

فسأبحث عن وجهى الآن / على أراه على جبل فى الرياح (العطش ١٠)

ومن المهم قراءتها مع فقرتها كاملة على النحو الآتى :

وأكتب كل صباح رسائل منهكة

مذ عرفتك . .

أقسم باسمك . .

أوهم كل الرفاق بأنى نديمُك ـ وحدىَ ـ بالليل أنّىَ لونُ عيونك ـ فى الصبح ـ

علّكِ تستمعين . . وتقتربين . !

أكاد أُجن . .

أكاد أغير لون دمائى . .

أكاد أغير لون حروفى . .

أنت . . ابتعدت كثيرًا . . وأمعنت

أما أنا . .

فسأبحث عن وجهى الآن
علَّى أراه على جبل فى الرياح . !
ومعها قصيدة الزلزال كاملة (الشوق ٢٥ ـ ٣١) :
فى مرآتى . . ألوان أخرى . . وملامح
فى مرآتى . . دفءٌ لا فح . .
أغمض عينى لحظاتٍ عن مرآتى
أحفر جسدى . . أتبع دفق خيوط دمى
حتى أصل إلى عمق تراتيل القلب . .
أشعر وهجا . . يلفحنى
أسمع صوتا ينذرنى
(اخلعْ قشرتك الآن
وذُبْ فى ألق الألوان .)
همَسْتُ لنفسى : كيف ؟
جاء الصوتُ . . يقود الخطو . . يُعَرِّفنى
يمسك بى . . يلقينى فى نار . .
أوقفتُ الرِعشةَ فى أوصالى
كانت نارى بردا وسلاما . .
حين استُلّت من أعماقى أذرعةُ الخوف
وحين انحسرت أمواج الضعف
تجلّت فى عينىّ يواقيتُ ثمار
وفراشات من نور
وعيون تنثر وردًا
ذبتُ . . تلاشيتُ بهذا الألقِ
أحاطتنى موسيقى الطير

وأحلام العشق . .

فُتِحتْ طرقاتُ العالم لى . .

قيل : (اطرقْ أيَّ الأبواب تشاء . !)

تحيرتُ ـ تلاحقنى الأصداء . .

تحيرتُ أجبت :

ما أنا بالطارق بابا

لكنْ لقننى عصرى أن أقتحم الأبواب . .

ضحكتْ من حولى الأشجار

أجابتْنى :

(لا حاجة للغزو الآن . .

يكفى أن تحلم حتى يتجسّد حلمُك

أو تهمسَ حتى يُسمَعَ لحنُك

أو تتلاشى . . حتى تتوحد . .)

قلت : أنا ما زلتُ أعيش بدنيا الباحث عن ظله فهل هذا الملكوتُ جزيرة حلم فوق الأرض ؟

قيل : (نراك نسيت

أنك تغمض عينيك الآن عن المرآة

وأنك تتبعُ دفق خيوط دمك

لو شئت الآن بقيت بعالمنا .

تتطهر من دنس الألوان . .

أو فافتح عينيك الآن

فتلقيك الأمواج على شط الأوجاع !)

صحتُ : الرحمة . . أنا لا أبغى أيهما

لكنى أبغى أن يلتقى الوجهان

وأن يتصل البحران . .

قالوا : (لن يتحقق حلمك إلا حين يجيبك قصفٌ أو زلزال . .)

فتّحتُ عيونى . . حطمتُ المرآة . .

أسقطتُ العالم من حولى فى قبضةَ كفِّى

أعلنتُ جنونى . . أدخلتُ الشمسَ بقلبى

زلزلتُ موازين الريح . .

انفجر البرق . . انهمر المطر

وقعتُ على وجهى فوق الرمل . .

. . حين أفقت . .

رأيتك يا صاعقة العينين :

القدمان على موج البحرين

والعينان على الوجهين

لم أسأل لحظتها :

من أنت !

وكيف أتيت ؟

ولا أمضى معك

إلى أين ؟

تجربة الـزلزال هـذه ، زلزلـزت كيان الشاعـر ، وهى نقلـة من عـالم إلى عالم بين الحقيقة والخيال ، الـواقع والوهم من خلال بـاقة لونية تجملها المرآة . هـذه الباقة ، اللونية تتكون من :

ألوان ومـلامح ــ خيوط دمـه ـ وهـج لافح ــ ألق الألـوان ـ النـار ـ اليـواقيت ـ فراشات من نور ـ الدرر ـ خيوط دمك ـ الشمس ـ البرق .

وهى باقة لونية نمضى فيما مضت فيه غيرها من ارتباط اللون بالصوت ، وكانت مكونات الصوت فى هذه الباقة هى :

الصوت المنذر ـ الصوت المغرد ـ موسيقا الطير ـ مدلول كلمات : قيل ، وقلت ،

وقالوا ، الأصداء ـ تهمس ـ تسمع اللحن ـ صحت ـ قصف وزلزال ـ انفجر البرق ـ انهمر المطر ـ والاستفهامات فى آخر النص : من ـ كيف ـ إلى أين ؟

هذه المكونات اللونية ، مع المكونات الصوتية جعلت المرآة لوحة لونية تجسد تجربة شاعر مع الحقيقة مجملها :

أنه تلقى دعوة أن ينزع قشرتة الواقعية ، وينسلخ من الواقع المادى ، وينصهر مع اللون السحرى فى ناره اللافحة ، استيحاء من تجربة إبراهيم عليه السلام لتكون النار بردا وسلاما ، أدى ذلك إلى انتزاع الخوف من داخله وانتقاله إلى عالم جديد بعد أن صهرته التجربة ، هذا العالم الجديد المكون من : اليواقيت ـ والفراشات ـ فراشات النور ، والدرر ـ والألق ـ والموسيقا ، فى تجربة تتجاوز الواقع وتتخطاه ، تجربة هى الحلم بالشىء فما يلبث أن يتجسد أمام ناظريه حيا ، ما عليه إلاّ أن يحلم فيلتقى بتحقيق حلمه ، عندئذ صار فى « ملكوت جزيرة حلم فوق الأرض » ، فيعرضون عليه أن يبقى فى هذا العالم الجديد اليوتوبى الذى تطهر فيه بعده دنس الألوان ، وحين يطلب مواجهة الحقيقة ، يجابى أن ذلك منوط بحدوث زلزال أو قصف ، عندئذ يثور ويحطم المرآة اللونية للأحلام أو نافذة العالم الجديد الخيالى ، ثم يضيق فإذا هو بمواجهة ملهمته بشحمها ولحمها ، فيتوقف لسانه عن السؤال بمَنْ، وكيف ، وإلى أين ، وهى الأدوات الاستفهامية التى تحدد الكنه والماهية ، والحال والهيئة والكيفية ، والمكان والمتجه والمقصد ، دليلا عن رضاه بالعودة إلى أرض الواقع ما دامت فيها ملهمته هكذا كان اللون روح الصورة ، ومداد القلم ، وزيت فرشاة الشاعر فى موازنة بين الواقع والخيال ، الحقيقة والوهم .

ويحتل التعبير عن اللون والتلوين والأقنعة منزلة المفتاح مع الاقتران بالصوت والحركة أيضا حيث :

اللون والتلوين : بين الصمت والصوت :

لعل تميمة تغنيه بعد اليوم أسفاره وتكشف زين عالمه وأسراره ، وإذ تدمى أظافره، يلوّن راية فى شاطىء النظر (الهجرة ١٣٤)

صبغت لهفتنا ألوان الظل (الهجرة ٣١)

حين تكفّ الأجراس ويمحى لون الظل (الهجرة ٣١)

تتنازعنى الألوان الأصوات (الليل ٣٧)

فتناديها من داخل جلدى : أحلامى ، ألوانى أسرارى (الليل ٤٦)

نتوحد فى لون ، تتوجد معنا الجدران ، الأسقف (الليل ٤٦)

أعرف كم تتلون بى عيناها (الليل ٦٧)

والعناق الملون بالعشب والطير (الخروج ١٤)

عندى من كل الألوان هدايا (٢١)

عندى من كل الأحلام مرايا (٢١)

غداً ترى عيناك للموت ألوانا (٥٧)

كيف لى أن أقاتل هذا النعاس الملون بالحزن (٥٨)

تتغرب فيها الأصوات ، الألوان ، الخطوات (٦٨)

ويفتك بالحلم طوفان لون كئيب (٧٨)

أزرع فى خطوى الضحك وألوان السأم (الخروج ١٠٥)

هاتى الرائحة . . اللون . المزقات (الأوسمة ٩)

لكنك تبتسمين إلىّ تنادين على ما غاب من الألوان وما غاب من الأصوات (١٩)

أتمرد فى وجه الصمت ، الخوف ، القمر ، اللون الماحل (السفر ٣١)

ألوان الشمس (السفر ٣٢)

أخرج من أنفى . . أو قف زحف غبار الألوان . . لعلى أغزل من وهج الشمس خيوطًا من ضوء وأمان (السفر ٣٩)

لايغشى عينىّ غبار الألوان الأصوات (السفر ٥٩)

تتعانق أمواج الذكرى . . يولد صمت الألوان (٧٦)

نتكسر فوق الأمواج بلا ألوان (٧٨)

دعنا تبحث عن وجه الزّمن الغابر بين الألوان (٧٩)

أخلع عن وجهى أقنعة الصمت الباهتة الألوان (السفر ٩٠)

فى سبعة أيام تفرغ كل الأكواب تُعرَض ألوان شتى

كى تختار اللون الواحد (السفر ٩١)

أنّى لون عيونك ـ فى الصبح ـ (العطش ١٠)

لو تسللت بين خيوط دمى لتغير لونك (العطش ١٩)

يتسابق فى عينّى الموج . . الرمل . . وتستعر الألوان (العطش ٣٤)

نّحدق فى الشمس أو القمر أو الألوان (العطش ٥٠)

مـن أجلـك يـا وطنـى . . حلى جيــدك بـالكلمات الضـوء وبـالكلمات الحب وبالكلمات الشوق (العطش ٥٥)

وبلونا الموت القزحى الألوان (العطش ٥٧)

أحلم أنا طائران فى حدائق القرنفل الملونة (العطش ١٠)

بأى الوجوه أفيق وأعبر جسر الهزيمة نحوك ألبس ثـوبا يروق ودرعا يشوق وتاجا بلون الشروق (الشوق ٥٨)

فى مفترق الطـرق اليـوميـة حين تحار الأعين / أى الألــوان تقـود الخطـو / وأى الألوان تكف ؟ (الشوق ٦٨)

فأنا الآن / تتقاذفنى الأحزان وتحاصرنى الألوان

فامنحنى الهم الواحد / واللون الواحد / والقدر الواحد (الشوق ٨١ ، ٨٢)

ملكان كريمان / جاءا من خلف الليل يشقـان / جوهرة الصدر المطفأة الألوان (الشوق ٨٧)

السادة فـوق موائدهم جمدوا فى الخوف / ينتظـرون تغير ألوان الطيف وأنـا أطلق مازلت رصاص الشعر (الشوق ١٢٥)

وهو ينهى هذه القصيدة بقوله :

مسكين صوت الشعر . . أهدر فى الوقت الضائع كل الأعيرة النارية ! (الشوق ١٢٧) .

غير لونك واسترخ على عرش الكلمات (قراءة ٢٤) وهى عن الشعراء فمتى ينزل الوجهُ أصباغه ومتى تسقط الأقنعة (قراءة ٥٢)

عن زملاء قاعة الدرس وما يتبادلونه من حكايا وامتحانات :

نلوّنه ، وتزينه (قراءة ٥٨)

الشوارع يملؤها الناس والملصقات ولون الوجوه الشقية (قراءة ٦٤)

تخاطب بلاده : لون صباك (قراءة ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨)

لون السنه ، أصبح اللون والصوت والليل والصمت والبحر نبض دماء

وكل المفازات تنكر لون العفن (قراءة ١٠٠)

هذا وقد درسنا من شعر أحمد سويلم دواوينه :

- الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .
- الهجرة من الجهات الأربع (مشترك مع غيره) مؤسسة التأليف والنشر ١٩٧٠ .
- البحث عن الدائرة المجهولة ، دار النشر العربى ١٩٧٣ .
- الليل وذاكره الأوراق ، مدبولى ١٩٧٧ .
- الخروج إلى النهر ، هيئة الكتاب ١٩٨٠ .
- الشعر والأوسمة ، دار الشروق ١٩٨٥ .
- العطش الأكبر ، مدبولى ، ١٩٨٦ .
- الشوق فى مدائن العشق ، هيئة الكتاب ، ١٩٨٧ .
- ورمزنا للديوان بالكلمة الأولى منه .

الشعر فى بورسعيد
داخل باب الغيوم .. وخارجه

حين تثار قضية أدب الأقاليم ، تثور معها قضية أخرى : ما الذى يقدمه شعراء الأقاليم ؟

ولقد شهدت عدة أقاليم تحركا فنيا واسعا ، شقت فيه الأقلام الجديدة طريقها ، وتعالت الأصداء واتحدت ، وأصبحت بذلك حقيقة لا تقبل النكران مما يؤكد حقا أهمية القضية وأحقيتها فى النقاش .

وهذه الكلمات ، ليست نقدا بمقدار ما هى خواطر قارىء . ومع هذا فلا بد أن أسلم بما قاله « أنور المعداوى » منذ أكثر من أربعين عامًا فى مقدمة كتابه « نماذج فنية » إن النقد الأدبى فى مصر تنقصه دعائم أربع مجتمعة ، هى : « الثقافة ، والتجربة ، والذوق ، والضمير » .

وفى العدد الخامس من مجلة « بور سعيد الثقافية ، التى يصدرها قصر الثقافة ببورسعيد استمتعنا ـ من بين ما استمتعنا ـ بمجموعة من الشعر لعدد من الأصدقاء الشعراء ، وهم حسب ترتيب قصائدهم بالمجلة السادة :

حلمى الساعى ، حامد البلاس ، كامل عبد العزيز عيد ، ممدوح بدران ، رضا الوكيل ، غريب الاسكندرانى ، أحمد حسنين عبد الله وأصدقاء المجلة من خارج بورسعيد : محمد حامد داود ، إكرام مصطفى ، وعبد المقصود النجار .

وقد ساهم الكم والكيف فى تأكيد شخصية بور سعيد الفنية ، بحيث أصبح من الاطمئنان بمكان أن تقول ـ بل أن تصيح ـ بملء فمك ـ إن فى بور سعيد شعراء . [١]

وكل قصائد العدد من الشعر الشعبى ، باستثناء قصيدة صوت بور سعيد الندى ، وشاعرها الأصيل حامد البلاسى ، وقد جاءت فى الثوب الفصيح .

---

(١) مجلة بور سعيد الثقافية ـ إبريل عام ١٩٦٨ .

ونلتقى « على أكتاف الكلام » مع الشاعر حلمى الساعى لنرى كيف تكون معاناة الفرد فى تجربته مع الحياة ، وفى كل تجربة يحس أنه مازال فى حاجة إلى مزيد من الخبرة ليواصل سيره على درب النضال من أجل تحقيق الأهداف التى تسعى إليها « خطاوى العمر » ، وترقص عليها الضحكات وفى سبيل ذلك كله ، لا بأس من أن يحس ذلك الفرد المعذب ، المناضل كالغريق كأنه يصلب كسقراط الذى حكم عليه بتجرع السم ، وإن كان المشبه به هنا يمكن أن تتسع دائرته ، لتشمل كل ضحايا الآمال من الحكماء ، مثل : سقراط حينئذ يكون أفلاطون الذى قضى معظم حياته فى حالة اغتراب أو يباع كما يباع العبيد ــ كما قيل ــ ومثله أيضا «أرسطو» الذى حاول أن ينجو بحياته من أثينا فوقع بين أنياب الموت .

ورغم ذلك الاغتراب ، ورغم غيوم الاكتئاب المنتشرة حول القصيدة ، والتى بلغت روعتها فى التصوير فى تلك الصورة « باخبط فى موج بحر الكلام . . بإدين رخام متصلبة رافعة صوابع لاتهام . . فى وش طوفان الكلام » ، برغم ذلك فإن تفاؤلا مايكاد يفرش « على الجنبين غناوى . . تغنى من تحت الخطاوى » وأن سلاما ما يكاد يرفرف « بغنوة خضرة للسلام » و « يصحى قلب الليل بحدوتة سلام » حتى تعصف به حقيقة واقعية تبدو فى كل التعبيرات الرمزية التى قصد بها الشاعر تجسيد معنى الاغتراب وقسوة المعاناة لدى الفرد .

ولقد فتح الشاعر حلمى الساعى باب الألم ، فتوافد الشعراء كل بما يملك من موهبة فصور لنا الشاعر ممدوح بدران شعاعا يولد « وإيدالمسا دابحاه والليل فرد غطاه . . ما فرحش بملاده » ثم يمضى فى نفس الطريق ويقدم على « مذبحة الأشياء » فأرة حمراء مسلوخة رمزا للتقزز ، والقطة التى ولدت فقلبوها فإذا بها قط ذكر ، سخرية من الصور الشعرية الفجة التى يلجا إليها بعض الشعراء .

ثم يأتى شاعر الترسانة ـ كامل عبد العزيز عيد ـ ليصور معركة المصير بين الدول المصرة على حريتها وبين وحوش الغاب فى القرن العشرين ، وليسمعنا فى كلماته صدى مصرع غصن الزيتون ، على يد القوى الإمبريالية .

ثم يظهر الشاعر رضا الوكيل من « قلب الرمل » ليؤكد أن عروق الشبك ذبلت وقمعها القلق ، وصور الإنسانية فى صورة امرأة حزينة تمضغ أحزانها وهى فى حاجة إلى من يفك إسارها ، والذى جعل الشمس مصبوغة بدم قتيل ينقط فى السماء .

ومن بعده ، يعلو صوت الشاعر غريب الإسكندرانى وهو يصارع الأمواج ويعلو صوته فى ثقة : أنا حتما حاكون غلاب . . لابد أوصل لأهدافى . . لابد

أوصل ، وهكذا نجد أن البـاب منذ انفتاحه مع الصفحات الأولى مـن المجلة يجسد لنا الألم ، ويصـور لنا غيـوم المعانـاة ، ولم يخفف ذلـك من ارتعـاشات الأمـل التى تناثرت هنا أو هناك .

وخارج هـذا الباب ، وقف الشاعـر حامد البلاسـى رافضا الدخول ، صـامدا متفائلا ينتظـر الموعد الأخضر متذكـرا الأرض ، والأضواء ، والشهـداء ، والعذاب مباركـا استفاقة الناس على الثـورة التى أيقظت التـاريخ بالاعتزاز بـالتراث وأيقظت الغد مع الأمل البناء « لكى يستنشـق الإحساس دفء وجوده مرة » ، ولكى يشرئب الجميع إلى غد ملىء بالمواعيد الخضر . وقد قدم الشاعـر حامد البلاسى قصيدته فى الثوب الفصيح ـ كما قلـت ـ منوعا فى القوافى بيسر المتمكن وبراعـة القادر كعادته ، وجذبنا بمطلع أغنية رائعة ثم تركنا نلهث وراءه للعدد القادم .

لقد حـدد « ليو تـولستوى » قصـاص روسيا فى كتـابه « مـا هو الفـن » أسسس العمل الفنى فى :

١ ـ المضمون الذى يكشف عن جديد فى الحياة .

٢ ـ الشكل الجيد الجميل المتفق مع المضمون .

٣ ـ الإخلاص والإيمان لدى خالق العمل الفنى .

ولقد توافر ذلك لشعرائنا .

الوسائل الفنية فى شعر الخميسى

لمعجم التصوف وجود فى لغة الشعراء ، وذلك للـرابط القوى بين الوجد الصوفى والتجربة الشعرية .

ولا تبعد لغة الشـاعر المعاصر كثيراً عن لغة الصوفى وفى معجـم السّيد الخميسى منحى صوفى واضح فى خطابه الشعرى :

ـ وبائحين بسّر عشقهم

ـ مـا هذه الأقمار أسكـرها التوحـد / فوق عرس الماء / وحّشهـا التفرد بـامتلاك الكون .

وتشيع ألفاظ النور والنار والأسرار :

ثم تسير فـوق النار / تقبـض جمرة الأسرار / تمنحها كـرامات الـولىّ / تؤمّنـا فى الليل/ نحو منابت الأنوار .

وهو يقدم اعترافـا شعريا بالوجـد الصوفى فى تجربته الشعرية ، حين يـدافع عن شعره فى قصيدة (محاورة) ، ويناقش دعوى سهولته ويسره وعدم غموضه :

وأصار حكـم / أنى لا أملـك إلا أن أتذكـر دوما / مهما شطحـت بى أجنحـة الوجد/ وأغرانى / كشف الأسرار / ولغة المجذوبين .

كما أنه يصدّر قصيدته (تواصل) بتناصّ صوفى :

أنـا مـن أهوى ومـنْ أهـوى أنـا	نحـن روحـان حللنا بـدنـا
فـإذا أبصرتـه أبصرتنـى	وإذا أبصرتنـى أبصرتَنـا

ويستوحى هذا التناص فى القصيدة ذاتها .

فحين يراك النسيم يرانى / وحين يرانى النخيل يرانا / فأنا من أهوى ومن أهوى أنا / نحن روحان حللنا بدنا .

على أن المعجم الصوفى هنـا ولَدَى غيره من الشعراء ، لا يعنى انعـزالا عن الحياة أو زهدا فيها بقدر ما يعنى الطموح للشفافية .

وقريـب من هـذا المنحى الصوفى ، مظـاهر التنـاص فى الخطاب الشعـرى عند الخميسى .

ومن التناص ما يولى وجهه شطـر التراث العربى : تاريخا ، وشعرا ، وأسطورة ، قديما وحديثا :

ـ أسرج خيولك للخروج المستحيل .

ـ يـا دار عبلة قـد سباهـا الروم / وليفـرح العبسىّ بـالنوّق المسـوّمة / وبـالبحر الطويل/ النار [فوق سفائن الإفرنج راحلة] .

ـ أسكرها فتيت المسك .

ـ وهودج محمل / وعروسة للبحر ترفع سيفها / شمس وبيد وحداء قافلة بعيد .

ـ تلك القبائل / جثمت تراتيل الطلول على / بوادر طلعها .

ـ وعرائس حناء / أحصنـة / من حلوى / وبيارق / يرفعها جنـد من خشب / وفوانيس مهشمة .

ـ وحين يصف النساء فى قصيدة (قمر) ينهل من معجم تراثى :

ينزعن غـلائلهن يقدّمن / قرابين مطهّمـة / أكواز الفضة / أحقاقـا من عاج / وعقيقا / وشفاها من زغب / وقبابا من فخار .

وكلها ألفاظ ذات دلالات رمزية استعارية حسية أنثوية .

وتطلّ وجوه الشعراء :

ـ يا عـروة بن الـورد أجزنـى / فأنـا صعلوك ثـائر / شاعـر / فرس منطلـق فى التاريخ/ يا عروة يا بن العم .

ـ فلم أكن من قبل للتتار مادحا / ولست كاهن القبيلة .

كما تبرز مفردات :

الصهيل ـ القطار ـ ويلى من اللثام فى مآدب اللثام .

وبعضها ذو إشعاع روحى وشعبى :

ـ خذوا منى العباءة المفضضة / والأوجه المزيفة .

ـ المرصود .

وفى إطار التناص ، يكشف عورة العصر الحديث :

فنحن عبيد هذا العصر يا أبت / عبدنا العجل والأصنام / حتى تاجروا فينا / فبتنا / طوع إصبع أى نخاس / يبيع ويشترى فينا / يقلبنا / ويفحصنا / يعرينا / ويكشف سوءة الإنسان / كالحملان يخصينا .

ويتجلى التناص فى قصيدة (من مذكرات عنترة فى مملكة النعمان)، حيث نلتقى برموز تراثية هى : عبلة ، وشداد ، وعبس ، وعنترة ، ليخلع هذه الرموز أقنعة للعصر ، حيث الغرباء ، والإحساس بالغربة ، وتحاشى النظر فى عين الناس : أتحاشى أن أرفع عينى فى عين الناس / تفزعنى / قعقعة الفرسان إذا مّروا بجوارى / سيفى صدىء / أكرهه يكرهنى / فأنا فى كل صباح / أعرضه فى السوق / وأقبض ثمن الدم / رغيفا . .

كما يتخذ من قصة حب بنت السلطان مدخلا للتشتت والاغتراب :

منْ يعشق بنت السلطان يمتْ / وأنا أدمنت التطواف على / باب القصر / ويطاردنى الحرّاس .

ويعود إلى المعنى نفسه فى قصيدة (الرقص الغجرى) :

لا أعرف ثنى الجزع ولا لفّ الخصر / لا أعرف لغة القصر .

وهو اغتراب يلتقى مع ما يراه الشاعر فى تصوير المدينة ، وتصوير اغتراب الإنسان كما سنرى بعد قليل . وغنىّ عن البيان أن التناص ـ فى ذاته ـ تعبير عن احتجاج الشاعر على العصر ، أو لغتة ، أو على بعض مظاهره .

من التناص ما يكون تراثيا ، ومنه ما يكون عصريا ، ومنه الدينى وغير الدينى ، ويغلب النصّ القرآنى بصوته وإشعاعه أو صداه :

ـ الخارجون / الصامتون / البائحون .

ـ وأوّبوا / متدثرين النور .

ـ وسدرة السيف العتيد .

ـ خلف تلك الظلال / التى للعباد التى / لم يُرَ مثلها / فى البلاد .

ـ إنهن النساء اللواتى قطعن أصابعهن / ينحنْ .

ـ ربما الآن / قد كشف السر / ورأى ما رأى / واستراح الفؤاد .

ويبدأ قصيدة (إنهم يذبحون الطيور) :

هاؤم اقرءوا الكتاب / إنى لازلت فى التشهد الأخير .

كما يبدأ قصيدة (محاورة) :

قال لصاحبه / وهو يحاوره : شعرك فى مجمله سهل ومباشر. وفيها :

إنّ قدم الطوفان وغيض الماء .

وفى أخرى : فأنا آنست النار / بعيدا / عن واديك المبتلّ .

ـ وكم تنقضين الذى تغزلينه / وكم راودتك ملوك التتار .

وفائدة الرموز المنتشرة فى النصوص المتداخلة أنها تمثل تراسلا مع مقابل لها فى عصر الشاعر ، ينظر لها بعين الرفض فى ضوء معطيات دينية أو تاريخية ، كمقتل عثمان مثلا .

وإذا كان التناص السابق فى مجال النصّ القرآنى ، فهناك آخر يتجه شطر التراث الدينى المتنوع :

ـ إلا على خشب الصليب

ـ العشاء الأخير

ـ فلم يبق عندى لكم للعشاء سوى قطرتين وأنف وهامة

ـ وأشهدكم أن صلبى علامة .

ـ يذبحنى الحجاج بسوق البصرة .

وهو يمنح التاريخ جلالة وقيمة :

لابدّ فى كتابة التاريخ من دماء / لا بدّ من ثمن .

ويستوحى الحديث الشريف « الولد مجبنة مبخلة » فى :

بأن الطفل مجبنة .

ويضرب بجذوره فى التراث الفرعونى :

أن تفتح قدس الأقداس / وأن يُهتك ستر المومياءات / وأن يؤكل زاد الموتى / أن تسرق قنينات الخمر / وأن يُسرق ذهب الأيام القادمة / وأعواد القمح .

ويكون هذا التناص بمثابة صيحة استغاثة خوفا على المستقبل من الحاضر جريا على عادة الشعراء وأصحاب الرسالات فى حرصهم على الغد ، على المستقبل .

كما يتخذ التناص صورة معاصرة حيث يرحل إلى (جيكور) مدينة السياب فى قصيدة (المرأة المدينة الحلم) ويوظف شعر السياب :

ما مرّ عام ليس فى العراق جوع .

وفى المقابل ، نجد اللغة الشعبية التى تذكّرنا بجسارة عبد الصبور اللغوية مثل :

شاهدته فى شارع الكورنيش / يشرب شايه اليومى / ينفض ما تبقى من رماد الوقت .

ومثل مستهل قصيدته (فقرنا فينا) :

وكيف الحال تسألنى / أقول الحق .

وقوله فى القصيدة ذاتها :

أقول الحق يا أبت .

وتتضافر الموسيقا الداخلية مع الموسيقا الخارجية بتوظيف بديعى يقدم فسيفساء موسيقية :

- للمواعيد البعيدة / والمواجيد التى لا تنتهى
- تمدّد بامتداد الحلم / عن جسد تمرّد
- ما فات فات وفاتها سفر طويل
- هل دعتك الأناشيد أم / روّعتك المواجيد
- تارك للضعاف الضفاف
- طوحتنى الطواحين
- نور - بور ، فينا ، فبتنا .

وتشيع القافية الداخلية طبقا لما سنّه الشعر الجديد من تقاليد عروضية فى نظام الروى .

ومن المهم الإشارة إلى أن الشاعر المعاصر نفخ فى روح البديع فأبعد عنه تكلُّفه السقيم لدى عصور الضعف والركاكة ، وأفصح الشعراء المعاصرون عن قدرتهم الفنية فى التوظيف الموسيقى للجناس والتقسيم ونحوهما .

ومن البناء الموسيقى تقسيم القصيدة إلى مقاطع كما يبدو فى قصيدة سفر ، وقصيدة : قصيدتان ، وقصيدة شرود .

ويكون المقطع الأول دائما بمثابة التمهيد أو البهو إلى العمل الفنى ، كما قد يتغير البحر أثناء القصيدة تبعا لاختلاف الدفقة الشعورية ، وذلك فى مثل قصيدة (ظلال) .

ويسيطر التدوير على بعض قصائده مثل : قمر. ولحرف الروى رنين متتابع ، حيث نجد فى (الوجه الضائع) الراء فى : أدور ـ المشطور ـ نور ـ بور .

ومن قصائد المقاطع المرقمة فى ديوانه :

إنهم يذبحون الطيور ، والمرأة المدينة ، والحلم ، والرقص الغجرى ، والريح ، وأصوات من زمن الفجيعة .

وتبدو مدينة الشاعر كمدائن الشعراء عامة ، غريبة دائما :

هذا الشتاء / مدائن لليل أغربة / تنقّر فى المدى .

وتبدو قصيدة (الوجه الضائع) بحثا عن المدينة المفقودة :

أبحث عن وجهى الضائع .

عن لغتى / عن نصفى المشطور

فى أرض مجدبة بور .

والمدينة الحلم ينظر إليها الشاعر من خلال امرأة ليكون قلبه :

تملئها بالأحجار ، وبالأشجار الذابلة ، وبالأنهار الغائضة ، وبالأحلام وبالأشعار.

وليحلم الشاعر :

بالمدن المسحورة / والمدن المنسيّة ، بالقرية .

وهو فى هذه المدينة يحطم الوقت والزمن والتواريخ ، ويواجه الاغتراب ، ويستوحى مدينة السياب (جيكور) :

ـ يرحل منها فى المدن المتغربة / وأزمنة التيّه .

ويستمر فى (أرجوحة حلمه) :

فى كل قطار متجّه للشرق/ ومتجه للغرب لأتبعها طول التجوال بأرض الغربة .

والشاعر يبكى بلاده المغتربة :

تغربت كل البلاد / وتوّج السواد هامة النخيل

وتبلور قصيدة (الحزن والمدينة) نظرته بشكل صريح منذ المستهل :

الحزن فى مدينتى شعاع .

ويبكى ماضيها بالأسى :

ولم تكن مدينتى / زنزانة قبيحة / تحوطها الأسوار والقيود والجنود المرتشون / كانت مدينتى / جزيرة طليقةْ / ومرفأ مخيا . .

وهكذا يمضى مع مدينة الأسى ذات الإطار الإنسانى المترابط ، ليذكر تحولها إلى :

فكل شىء عندنا / يباع بالنقود / كل شىء عندنا له ثمن / مدينتى فريسة ممدّدة . ويتضافر مع ذلك معجم الغربة السائد فى الديوان .

وهو كسائر الشعراء يحلم ، ويتطلع للمستقبل :

متى تجف الخمر فى رءوسكم لتعرفوا الحقيقة المزلزلة / متى تشق الأرض تفتح القبور / متى تجىء اللحظة المؤجلة ، ويكون الموت نهاية حتمية فى كثير من الأحوال ، كما نرى فى قصيدة (الموت فى وهج الظهيرة) :

موت الحاضر لا يشبه موت الأمس .

وفى القصيدة التالية لها (هذا أوان الموت) ، حيث تتكرر الجملة عنوانا ، وفى أثناء النص .

ومع الموت ، تأتى قصيدته عن أمل دنقل ، وعن مدينة السياب ، جيكور ، ليرى كيف يُقتل الشعراء ويموتون .

ومع هاتين القصيدتين الصريحتين يأتى عنوان صريح آخر ، هو :

(مرثية العمر الجميل) ليكون الموت نهاية الآمال دومًا إلى جانب قصيدة (أبى) .

ويتجسد عنصر الزمن فى شعره تجسيدا صريحا أو محوّرا :

ـ هذا جدار / أشيب القسمات

ـ إن القمر الليلة . . .

ـ فى قمر شاخص للبراح

ـ ضارب فى برزخ الوقت .

ونمضى مع القمر فى قصيدة بهذا العنوان ليكون القمر رمزا للذكر يتمتع بالمرأة فى رموز حسية تبدأ :

قمر ذكر / يتقاسمه النسوة فى الليل الصائف .

وتنتهى :

وكل عابرة يباركها ويصعد / مرة أخرى إلى عرش السماء .

ـ كما نجد فى قصيدة قمر بقايا الوقت :

ينفض ما تبقى من رماد الوقت

وتتعدد ملامح الزمن بين : الأزمنة الخرساء ، والزمن الخرس الزيف ، والزمن الفارس ، زمن الموت بطعنة سيف .

وللزمن فصول : تتم دورة الفصول ، ولليل أول وآخر ، وتأتى قصيدة (فصول)

حتى يكسر الشاعر بندول الوقت ويفسد ترتيب الأيام .

مثلما يتجسد المكان متنوعًا بين الماضى والحاضر :

ـ يا مسافر خذنى / يا ريح إننى راحل للبعيد

ـ ربما كان راكب خيله الآن / راكضا فى اتجاه الجنوب / رافضا أن يستحيل المكان .

ـ ويتنوع المكان بين وطن الشاعر ، وموطن حلمه ، ومدينة جيكور ، والنيل ، والريف ، ومملكة النعمان .

وفى قصيدة (رؤيا) يجتمع الزمان والمكان ، والتوظيف الموسيقى ليجتمع إلى الحاضر المتمثل فى « صرخة فى الفضاء » المستقبل البادى فى « أم هى الطلقة الآتية؟ » ختاما للقصيدة الدائرة حول (القطا) :

١ ـ هل ترى أفلح الوقت فى اصطياد القطا ؟

أم ترى / أفلت الطير والعيار نبا ؟ / يا مدى قابضا فى خناق مدى

كلَّ منّى الجناح وأفقى بدا / أى طير أضاع الملاك سدى ؟

٢ ـ هل ترى مهرة فوق تلك التلال ؟

أم ترى وردة فى جحيم السؤال ؟

عن ضرام الوجود وبرد المآل .

٣ ـ على حافة النافذة / أرقب الطّلّ والظل . واللحظة الغافيّة / ما الذى / أفزع الطير / بعثره فى الفضاء / صرخة فى الفضاء / أم هى الطلقة الآتية .

إن المجهول يتبدّى فى الاستفهام فى المستهل : (هـل) وبعد ذلك : (أم ـ هل ـ أى ـ ماالـذى ـ أم) حتى الختام ، كما يتبدى فى الفعل المبنـى للمجهول فى المستهل (تُرى) ـ (أم تُرى) ، وفى اقتران الاستفهام بالفعل المضارع : هل ترى ـ أم ترى أربع مرات .

أما الزمن المتبدد فيبدو فى الأفعال الماضية :

أَفلح ـ أَفلت ـ نَبا ـ كَلَّ ـ بَدا ـ أَضاع ـ أَفزع ـ بَعثره .

وتؤدى الموسيقى دورها فى رسم صورة دقيقة فى جمل ذات نسق موحَّد :

ـ هل ترى أفلح الوقت

أم ترى أفلت الطير

ـ هل ترى مهرة فوق

أم ترى وردة فى

وفى مفردات ذات موسيقى بديعية :

مهرة و وردة ـ الطل والظل

وفى مفردات الرويّ حيث الألف المقصورة : القطا ـ نبا ـ مدى ـ بدا ـ سدى .

أو اللام الساكنة : التلال ـ السؤال ـ المآل .

أو الهاء الساكنة : النافذةْ ـ الفانيةْ ـ الآتيةْ .

وبينها تتغلغل قافية أخرى هى الهمزة الممدودة الساكنة :

الفضاء ـ الخفاء .

ويشمل الروى صبغة صوتية واحدة هى السكون ليكون رويا مقيدا ، كما يقول العروضيون وليكون هذا القيد فى مواجهة موازنة بين حالتى الطير بين القيد والحركة :

أفلح الوقت فى اصطياد القطا فى مقابلة : أفلت الطير ـ العيار نبا ـ أفزع الطير .

ومع المواجهة بين حالتى القيد والحركة ، هناك مقابلة بين وقت مضى ووقت آت ، بين ماض وحاضر ومستقبل ، لذا نجد حرف النداء (يا) كما نجد (اللحظة الفانيةْ) ، ونجد (الطلقة الآتيةْ) لنحار مع الشاعر فى (رؤياه) التى هى عنوان قصيدته مذكرًا إيانا بقصيدة حجازى عن القطا .

ويبرز اللون فى صورته الشعرية برموزه المتعددة :

ـ خلف التلّ الأسود

ـ قطعة من رخام ربما الآن / قد أمالتها الريح / واستوت / فى حمأة الشمس / واستحال المداد / ربما انتهت الآن زوجة ما انتوت من حداد / رغم هذا الرواء الذى ينثنى فى السواد .

ويجتمع اللون والصوت فى قصيدة (الوجه الضائع) :

صخب ودخان وبخور / قطرة نور / أشعل نارى

للدلالة على الحيرة والاضطراب .

كما يتجسد الحوار فى كثير من أعماله مثلما نجد فى قصائد :

شرود ، ومحاورة ، ومستهل قصيدة (فقرنا فينا) :

وكيف الحال تسألنى / أقول الحق . .

كما يحاور عبلة فى (من مذكرات عنترة فى مملكة النعمان) .

وللكلمة قداستها كما يبدو من سياق التعبير :

ـ فوقنا الأوراق من شجر الكلام .

ويركز الشاعر على دور الحوار ودور الكلمة ، وبخاصة الكلمة الشعرية ، وترفعها عن الثمن والإيجار ، والشراء ، والنفاق ، وبذلك يوجه نقداً للشعر والشعراء قديما وحديثا حين يتخلون عن رسالتهم المقدسة .

وهذا النقد لا يقتصر على الإشارات الموجزة عبر الموضوع الشعرى . بل يأتى فى

شكـل خطاب شعـرى محدّد حمل عنـوانـا يحدد الحقل الـدلالى المقصـود ، كما تشير معانى عنوان بعض القصائد .

ها هو ذا يفـرد للكلمة أكثر من قصيدة ، فهـو حين يكتب عن أمل دنقـل يدير المعنى حول الكلمة وإيحاءاتها ووظائفها وآلامها وواجباتها والتزاماتها :

ـ أقرأ اسمك فوق كتابك / يقفز حرف الميم مكان اللام .

ـ مَنْ قتلوا الحرّاس / وابتاعوا الكلمة بالثمن البخس .

ـ دمنا المسفوح على أروقة الكلمة / يكتب مرثية الشعراء المقتولين

ـ يدين مَنْ قتلوا الشعراء / وابتاعوا الكلمة / بالثمن البخس .

كما يدور المعنى فى الفلك ذاته مع قصيدة (إنهم يذبحون الطيور) بادئا بقوله :

ـ هاؤم اقرءوا الكتاب

ـ لابدّ فى كتابة التاريخ من دماء / لابد من ثمن

ـ فلست أتقن الإلقاء .

وتنحصر دلالة الكلمة فى الشعر فى قصيدة (محاورة) فى مهمة الشعر والشاعر:

ما فـائدة الكلمات عموما / إن كـان الإنسان المسـخ / بهذا الزمن المسـخ / بلا أذنين/ كلماتى / ألقيها للبحر المنفتح / للنيل المنساب وحيدا .

قصيدة تود أن تبوح .

وللحروف فى الشعر :

ـ يخط فوق صفحة الرمال / جملة مفيدة / وينقر الحروف / فوق وجه شاعر

ـ قلت لعلّى أن أرجـع يوما / حرفـا مستويا . . يفصح عهـر الكلمات / وأشباه الحرف .

كما يجعل للغـة قصيدة عنوانها (اللغة البـدائية) ، وأخرى عنـوانها (بارت تجارة الحروف) :

والليل قبضة من / النحاس باردة / تـروع الألفاظ / فى العيون والشفاه / بارت تجارة الحروف أُقْفلت / بـوابة المدينة المتـاجرة / فى وجه مَـنْ يبيع سلة مـن المديح / طائعـاً / لقاء درهمين / فى وجـه مَنْ / يبـدّل الكلام مـرغما/ من فـوق ظهر / منبر عتيد . ويبحث الشاعر عن دور الكلمة :

أبحث عن لغتى / أخمش وجه الكلمات المارِدة بأظفارى / أغرس حرفى .

ونجد من أنماط التعبير :

البدء بالحال فى قصيدة (الموت فى وهج الشمس) :

منطرحا فوق تلال الشوق الجبلى

وقصيدة (هذا أوان الموت) :

متجردا كالنور

ومنتصف قصيـدة (فقرنا فينا) : وكـالملدوغ بينما تبدأ القصيـدة ، وكيف الحال تسألنى . أو البدء بالنداء .

وهكذا تتعدد الـوسائل الفنية فى الخطاب الشعرى عند السيـد الخميسى بين لغة الصوفىّ ، والتنـاصّ ، والرمز ، واللغة الشعبيـة ، والتوظيف الموسيقـىّ ، والبحث عن المدينة المفقودة ، والمزج بين الزمان والمكان ، والبحث عن لغة الشعراء .

الخطاب الشعرى
عند جمال الشاعر فى (أصفق أو لا أصفق[1])

اللغة ، والصورة ، والموضوع ، أركان من أركان الخطاب الشعرى ، نتلمسها فى هذا الديوان ، تقوم - فى أساسها - على تحريك اللغة ، وتوظيفها فى إطار جداول المجاز ومداراته فى فضاء تخييلى إيحائى ، من الممكن أن يتقابل فيه الخطاب بالتضاد ، أو يتشاكل بالوزن الصوتى لتتأكد حقيقة أن الإيقاع أشمل من العروض ، وأعم من البحر الوزنى بجمله التفعيلية ، والتكرارية .

وفى ديوان (أصفق أو لا أصفق) لجمال الشاعر ، تتعانق الإيقاعية مع الدلالية فى نسق خطابى إيقاعى ، بنيته الدلالة . وهنا يوظف التكرارية ، والتفات الضمائر وتبادل مواقعها ، وهجرة النصوص ، وتحرك التعبير اللغوى بين تجاوز القاعدة ، أو تطويرها ، أو هجرها إلى الاقتراب من العامية فيما يسمى (الجسارة اللغوية) ، مع توظيف مفردات الإيقاع الداخلية والخارجية ، والاشتقاق ، والتضاد ، والتنافر ، وتوظيف اسم الشاعر ولغته وصفته ، وتوظيف اللون ، والصوت ، والرائحة ، والحركة ، والرمز حتى نصل إلى موضوعه الشعرى المعتمد على التعارضات الدلالية .

ونأخذ الآن فى المضى مع النظام اللغوى الذى سلكه الخطاب الشعرى عند جمال الشاعر فى ديوانه (أصفق أو لا أصفق) :

تكرار البدء والختام : يكرر الشاعر الجملة الشعرية عن عمد ، حيث تنتهى القصيدة بما ابتدأت به (ص ٩ ، ١١) .

أرجوك أن تتوقفى / أو توقفى طغيان عينيك المزلزل .

كما يمل إلى توليد نوع من الاشتقاقات ، يشتق فيها التعبير صورة جديدة من الصورة السابقة مثل :

---

(١) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة عام ١٩٨٧ .

فى أعماق الأرنب / فتأرنب ص ٦٣ .

وتوظيف الاسم العلم بصيغة اسم الفاعل على أساس دلالته الفاعلية فى :

وجمال الشاعر بالفقراء ص ١٨ .

وتوظيف ذلك موسيقيا ، فينتقل البديع من مجاله إلى مجال الرويّ : لأحزان بابل/ وريش البلابل ص ٦٧ . كما نجد تكرار المساء كثيرا (٨٧ ، ٩٠) .

إن تكرار الكلمة يعطيها بعدا جديدا ، ويبعث فيها دماءً حارة باكتسابها دلالة جديدة إلى دلالتها المعتادة المألوفة فى نسق جديد محتشد بالألوان .

ويمثُل الصوت الثانى فى الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب أو المتكلم (ص ٣١ وما بعدها) :

الغائب : يمضى يصفق / أتى مارد / أبى .

المتكلم : أصفق أولا أصفق / أمامى / خلفى / تلفت / تحسست . إلخ

التكلم والخطاب : لم لا تصفق ؟ / اطردوه / مساء الخير يا سادتى .

ومثلها فى قصيدة أحبك : هـذا يقينى ص ١٣ حيث يتراوح الضمير بين المتكلم والمخاطبة .

ويشيع الخطاب فى عنوان النص حيث كاف المخاطب :

أنا والطريق إليك ص ٧ ، وأرجوك أن تتوقفى ص ٩ ، وأحبك ص ١٣ ، ولأنك لم تجربى ص ٧٥ أو الغائب :

اقتلوا هذا الرجل ص ٢٣ . أو المتكلم بضميره ، أو بيائه :

أصفق أو لا أصفق ص ٣١ ، ويبدو أنا مختلفان ص ٧١ ، مثلى وهذا المساء الحزين ص ٨٧ ، من أوجعنى ضربا ص ٩١ ، وأبرزها قصيدة أطلق النار يا سيدى ص ٤٩ أو النداء : قليل من الملح يا سيدتى ص ٤٥ ، أطلق النار يا سيدى ص ٤٩ ، عمت مساء يالبنان .

وتهاجر إليه نصوص غائبة فى تداخل فنى ، فقد تطفو على سطح لغته نزارية لغوية (٤٢ ، ٤٣) :

ـ أو بينى وعناقيد الكرز تغنى / فى شفتيك

ـ فى غابات السوسن واللبلاب / وأغصان الزيتون .

ـ عشرون شتاء ستمر عليك ولا تعشق يوما ـ أن تعشق ـ تعشقني .

ـ وتكرار كلمة مجنون ـ مجنون مجنون (ص ١٩)

ـ أنت امرأة لا تعرف فتة البوح / وأنا مشهور بالجيشان

أنت امرأة غير نساء الدنيا / عاقلة جدا . . وبدون لسان (ص ٧٢) .

ـ وأوشوشة / فيغادر موقعه ويصب بعينيك / البحر المتوسط منحسر هذه / الليلة / في عينيك وممتد (ص ٨٠) .

ـ تهادت كعادتها فوق شرفة قلبي (ص ٩٦)

البناء اللغوي والإيقاعي :

وربما تعثرت التجربة الشعرية في عثرات لغوية مثلما تعارض جزم جواب الأمر مع الموسيقا . ومثل إصرار الشاعر على التجاوز اللغوي في قوله (ص ٥٣) :

فدعني أراود عنك انتصارك

ودعني أقود الفيالق حيث انطفأت

وربما يلجأ الشاعر إلى المفردة الغريبة أو ما فوق المعتاد :

أراضية (ص ١٧) لا تتركوه إنه الشخص الوحيد الزائري (ص ٥)

أو يتناول المفردة البسيطة الشعبية (٢٨ ، ٣٤ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٧٠) :

ـ وتعطلين النوم عن أعماله

ـ وتباشرين جلوسك اليومي في قلبي

ـ مساء الخير يا سادتي الجالسين .

ـ وجاءت تلبي معي دعوة للفطور

ـ وإني أموت بجلد الذين اختشوا / فاختشوا كي تكونوا .

ـ بأن رصيد الدفاتر زاد .

ـ فأدعو المشاغب منها إلى قهوتي وتمثل قصيدة (إعلان حب مبوب ص ٣٧) قمة هذا الاتجاه عنده ، وهو اتجاه راوه صلاح عبد الصبور وكاه (الجسارة اللغوية)

في هذه القصيدة (اعلان حب مبوب) يفصح العنوان عن استيحاء لغة الحياة اليومية كما يبدو في المطلع :

كانت كل شروط العاشق / مستوفاة فيّا / ولم تخطبنى / غير الوحدة والأشجان/ فى بعض الأحيان / أقرر شيئا لا يقبله المنطق / واللامنطق / أكتب فى صدر جرائدنا الإعلان التالى / نظراً لظروف الوحدة والأحزان / يوجد قلب / يعرف كل فنون العشق / ويحفظ للعشاق السرا / يحفظ شعر جميل ، قيس ، وابن ربيعة / يهمس شعرا / يهجر فى الفردوس الحور العين لأجلك / يا حواء الدنيا / يُهزم دُوما إن جاءته البسمة / من عينيك / الهمسة من شفتيك / ولا يطلب هدنة / بل يستسلم فورا بين يديك / وللتوضيح اتصلى / بالعنوان الواقع ذيل الصفحة / رقم الهاتف ليس مهما / فالبيت قريب / ـ عفوا ـ/ فالقلب قريب جدا .

هذا التبسط اللغوى نراه فى : استيفاء شروط العشق ، الإعلان وصيغته المعروفة ، وطلب الهدنة ، والاتصال بالعنوان فى ذيل الصفحة ، ورقم الهاتف .

وهى لغة مستعارة مما يجرى على ألسنة الناس فى حياتهم اليومية .

وتتناغم القافية الداخلية مثل سيطرة التاء فى : وكانت وكنت (ص ٧) واللاّم (ص ٩) :

طغيان عينيك المزلزل / كنت أجمل / القرنفل / المدلّل / مازلت أسأل / والنار أشعل / أى مأمل . حتى تنتهى القصيدة .

والنون والياء (١٣) :

جفونى / جبينى / باركينى / فلتحتوينى / حنينى . حتىّ تنتهى القصيدة :

أحبك هذا يقينى

والنون (ص ١٧ ، ٢٧) : المجنون / العينين / الجفنين إلخ .

ـ تخرجين / تهللين / تزقزقين / تقفزين / الدفين / الياسمين إلخ .

كذلك الدال (ص ٣٣) ، ويتجلى هذا النبض فى قصيدة (أطلق النار يا سيدى ٤٩) حيث سيطرة روى الفاء الساكنة [١] ، أو اللام (ص ١٠) [٢] .

---

(١) يُسيطر الروى الفاء : إننى الآن فى المنتصف/ فاستدر واطلق النار/ أو فانصرف / إننى الآن أعبر هذى الشوارع / فى المنعطف / فاطلق النار فى القلب / أو تحت هذا الكتف / إننى الآن فى واجهات المتاجر/ قد أباغت ظلى على اللافتات / وفى أعين البائعات ابتسامة .

(٢) ويسيطر الرويّ اللام : مازلت أسأل / أو ذاك همسك يا ترى ؟ / أم أنه همس القرنفل / أو ذاك شعرك ما أرى / أم أنه الليل المدلل / أو ذاك وجهك أم / تقمص وجهك البدر المنور / ما زلت أسأل / إنْ كان قلبك وادعا كيمامة / فِلمَ استبد بلهفتى / والنار أشعل / ما عدت أعلم للحريق نهاية / ماعدت أرجو للنهاية / أى مأمل / أرجوك أن تتوقفى / أو توقفى / طغيان عينيك المزلزل .

ويبرز التدوير مع الجملة المطوّلة (٨٥ ، ٨٧ ، ٩٥) ، ويسيطر بحر المتدارك على معظم قصائد الديوان (١٠ مرات) يليه بحر المتقارب (٧ مرات) فالكامل (٤ مرات) ، فالرمل (مرة واحدة) ، وهو بذلك متسق مع الطابع العام لحركة الشعر الجديد حيث تسيطر البحور الصافية ، لا الممتزجة ، وحيث يشيع بحر المتدارك لسهولته وموسيقاه .

ويوظف التضاد فى سبيل التهكم والنقد فى خفة ظل واضحة (٩١ ، ٧١) :

طفل يحمل وجه الأرنب / والآخر يحمل وجه « سَمَنْدل / فأنا يعجبنى هذا النعت سمندل / أجمل من اسم الأستاذ الأصلع قراقيش / اسم يوحى بالتلطيش/ ويشخبط بالطبشور على السبورة / كتب الأرنب فى ذاكرته / من أوجعنى ضربا / فهو حقيقى / سوف يصير حمارا .

كما يوظف الاشتقاق : فى أعماق الأرنب / فتأرنب ص ٩٣

أو يوظف الحكمة (٩٣) : مَن علمنى حرفا / فهو مليكى .

أو يوظف الكلمة الأجنبية (٩٥) :

يجرّب أخرى الكمان / رمادية ترتدى « البابيون » / وتجلس خلف البيان .

أو يوظف التنافر الذى ألفناه تراثيا فى :

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر.

ويغريك نصر بحرب / وحرب بنصر / وحرب بحرب / فتشتاق سلما / فتنشق أرض ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

التحوير للنص الغائب :

ويلجأ إلى تحوير الجملة التراثية تهكما ونقدا (٦٣) : عمت خرابا يالبنان / دمت دمارا يا بيروت .

استيحاء من الجملة التراثية فى تحية الصباح والمساء : عمت صباحا ، وعمت مساء على سبيل التضاد .

ويوظف التكرار (٦٥) لتصوير واقع التمزق فى العالم العربى ، وذلك من خلال الجملة المحورية المكررة : (يجيئون) فى قصيدته (أغنية صغيرة لوطن مذهول أعشقه) :

حيث تبدأ الجملة بداية تختلف عن النهاية/ وفى كل تتكرر (يجيئون) لكنها فى

البداية تقترن بالمكان ، والحال فى وجهين ثم تأتى مرتين فى شكل نهاية مستفسرة :

يجيئون نحوى جماجم / أو آية من رماد / يجيئون نحوى قنابل . . / أو شظية / يجيئون نحوى حرائق . . / أو سنبلة / يجيئون نحوى حدائق / أو بسملة / يجيئون لم يرسلوا قبلهم أسئلة / يجيئون أسأل / كيف التراب ؟

توظيف اسم الشاعر :

وجديد أن يتردد اسم الشاعر فى قصيدة (حالات ـ ١٧) منذ المطلع : ما زال جمال الشاعر / وجمال الشاعر لا يرجع / وجمال الشاعر بالفقراء / وجمال الشاعر مجنون مجنون / وجمال الشاعر ليس جميل الصوت / وجمال الشاعر إنسان .

يتكرر اسم الشاعر ست مرات فى صورة المبتدأ ماعدا مرة واحدة كان فيها اسم الفعل الناسخ مازال ، والاختلاف الحقيقى بين أنماط الجمل الست يكمن فيما يلى الاسم أو المبتدأ ، وهى فى نمطين :

الخبر جملة فعلية :

أ ـ مثبتة : يبحث . . يقسم . . (مرتين)

ب ـ منفية : لا يرجع . . ليس جميل (مرتين)

الخبر مفرد نكرة : مجنون ـ إنسان (مرتين)

وهذه الأنماط متساوية العدد ، وتميل إلى تأكيد صفة الاستمرارية ، والصفة المعنوية لهذه الأخبار هى تأكيد صفة الإنسان مهما اختلفت (الحالات) .

الصورة والرمز اللونى :

وتُجسد الصورة الشعرية اغترابا يرتبط بالمدينة (ص ٨) :

وكيف المدينة كانت تضاجع حزن اليتامى

فتنجب للخوف طفلا

وتنجب لليل ـ عفوا ـ رياحا حزينة

وعمدا ستنجب تلك المدينة

شخصا وحيدا

أنا

وتكون الصورة معتمدة على الرمز اللونى فى بنائها الكلى ، هنا وفى (ص ١٠) ، وص ١٣ ، ونراه هنا مع المدينة يميل للسواد ، ويرتبط ـ كما هو الحال عند سائر الشعراء ـ بالاغتراب الذى يعيشه الشعراء ، وهذا هو السر فى أن المدينة تقف على قمة صورة الاغتراب ، وبخاصة قصيدة (أنا والطريق إليك ص ٧) ويساعدها المعجم :

صدر أمى ـ شجون ـ الحزن ـ الضّباب ـ اليتامى ـ الطفل ـ المدينة ـ شخص وحيد .

كما تمثل قصيدة حالات ص ١٧ نوعا من الإحساس بالغربة فى عالمنا حيث البحث عن :

رئة ثالثة ـ وأراضين كثيرة ـ وفضاء أوسع ـ والشوارع دون نوافذ ـ والآذان مغلقة ـ وشوارع المدينة ـ وتأبط الظل ـ والشحاذون ـ والقط المتسوّل ـ وقد ضبطته الشرطة ذات مساء ـ والمسجونون .

وقصيدة اقتلوا هذا الرجل ص ٢٣ ، وأصفق أو لا أصفق ص ٣١ ، هكذا يكون بناء الصورة فى موضوعها ، ورمزها ، ومعجمها ، وبذلك نجد أن من الصور ما يستمد طاقة من إشعاع لغوى فى مفرداته (ص ٢٤ ، وص ٩ ، وص ١٣ ، وص ٣٥ :

ويرش فى أذنى كلاما من قطيفة / فاقتلوه / سيذيب فى عينى عروسا من نغم / ويصب فى جوفى حدائق من كروم / فاقتلوه .

أرجوك أن تتوقفى / أو توقفى طغيان عينيك المزلزل / تتطاير الأقمار من عشيهما/ وتسر لى شيئا وترحل/ معى أنجمى / فهاتى نجومك ثم اتبعينى / سنلعب بالضوء أو / نتزحلق فوق جبال المساء .

تربعت فى لجة الحلم / كنت احتسبت النهار ونمت / وعلقت صوت البحار على صدر ليلى / وأشعلت صبرى بخورا / عطورا / أغانى .

هذا الإشعاع اللغوى المستمد من إيحاء الكلمة ، ودلالاتها الهامشية التى تتعدى نطاق الدلالة المركزية ، ولا تقتصر على الدلالة المعجمية المحدودة بالتعاون بين تراسلات الحواس والمدركات ، وعنصر الحركة : ريش كلام كالقطيفة ، والدوس من نغم ، وصب حدائق الكروم ، وتطاير الأقمار ، واللعب بالضوء ، والتزحلق

فوق جبال المساء ، والتربع فوق اللجة ، واحتساء النهار ، وتعليق البحار ، والصبر والبخور والعطور والأغانى .

أو بالتعاون مع مهارات الاشتقاق : تتوقف / توقف . بما يؤكد الانزياح والخروج عن المعيارية وإعطاء المعانى الإضافية التى تتجاوز الاشتراك الدلالى فى شكل (حدث أسلوبى) ، سواء أكان الانزياح من مقصود إلى آخر ، أو من المنطقية إلى اللامنطق ، أو من ضمير إلى آخر ، أو انزياح من شفرة لغوية متعارف عليها ، أو مألوفة إلى غيرها كسرا للمعيار .

وتقترن الصورة اللونية بالصوت والرائحة ، والحركة فى قصيدة (زقزقة ـ ٢٧) ، ومثلما رأينا فى المثال السابق ، ففى قصيدة زقزقة نجد الصوت واللون (الغصن ـ الياسمين ـ العش ـ الفجر ـ الحدائق) ، مقترنا بالحركة :

من أى غصن ؟ / من أى كرمة ياسمين ؟ / من أى عش تخرجين ؟ / وتنقّطين الفجر فوق حدائقى / وتهللين / وتنقطين العطر فوق وسائدى / وتزقزقين ؟ / من أى درب تقفزين ؟ / وتنقرين الحب والأحلام / والشوق الدفين ؟

وإذا كنا نجد فيها اقترانا بالشم حيث الياسمين ، والحدائق والعطر ، والصوت : تزقزقين ـ تنقرين ـ تهللين ، والحركة : تخرجين ـ تنقطين ـ تقفزين ، فإنا نجد الشيء نفسه فى قصيدة (أغنية صغيرة لوطن مذهول أعشقه ص ٦٥) ، حيث اللون : رماد ـ شظية ـ حرائق ـ سنبلة ـ حدائق ـ التراب ، يقترن بالصوت والحركة : قنابل ـ شظية ـ حرائق ـ بسملة ـ أسئلة ـ أسأل .

ولذلك يقترن اللون عنده بالاتجاه والمذاق والطابع :

ـ قليل من الملح يعطى العلاقة **لونا** فريدا ص ٤٦

ـ وبعض **المساحيق** ، أقصد بعض النساء تصفق ص ٣١

ـ ها هنا الضوء **أحمر** / قف ص ٥٠

ـ أتى طيفهُ واختفى فى **احمرار الشفق** ص ٥٥

ـ ويرتج فى الماء يكسوه **لونا وطعما** ص ٥٦

ـ ذوبى تحت المطر **الأسود** البنان ، ص ٦٢

ـ يجيئون نحوى **حرائق** أو **سنبلة** ص ٦٥

ـ وأنزع عن لهفتى **لونها** ، أستكين ص ٨٩

ـ فتلبس **لونى** كل العواصف

ـ وزحزحت **لون** الشتاء القديم ص ٣٥

وفى مجال اللون تبرز **الطبيعة** برموزها الكبرى الشهيرة المضيئة :

ـ تتطاير **الأقمار** من عشيهما ص ٩

ـ تقمص وجهك **البدر** المنور ص ١٠

ـ معى **أنجمى** ، فهاتى **نجومك** ثم اتبعينى / سنلعب **بالضوء** أو / نتزحلق فوق حبال المساء / خذى **نجمة** وانظرى / فى **الضياء** الذى / فى عيونى / سيورق إسمك فوق جفونى / خذى **نجمة** وامنحينى ابتسامة / ضعى **نجمة** فى جبينى ص ١٣ .

أداعب فيك **الضياء** وألهو ص ٣٦

ليس **القمر** الساكن فى خدّيك الليلة يقرأ يتبخطر ص ٤٢

وتشرق فى راحتى **الشموس** الوضاء ، ص ٤٦

سيوقد **نجم** جبينك فى رقة وابنهار ص ٥٣

ملتفا حول **الشمس** وحول الدرب ص ٦١

إلى اللقاء فلا يجد إلا **السراب** فيرتحل ص ٧٧

سأمر حولك **ومضة شفقية** / أو هاتفا أو داعيا / سأذوب حولك **قطرة فضية** .

إنى هنا **النجم** الذى لا ينطفىء / **متوهج** / أحلامى **البيضاء** مازالت دموع تلوننا بالتشنج / **سحاب** يقاذفنا بالعطش ص ٧٠

وفى عالمه الشعرى نرى **الزهور والنباتات** فى صورها الملونة :

القرنفل : أم أنه همس **القرنفل** ص ١٠

سأحشو ببعض **القرنفل** جيبى ص ١٤

والياسمين : من أى كرمة **ياسمين** ص ٢٧

وتلقنين الزهر سر **الياسمين** ص ٢٨

تصيرين أبهى من **الياسمين** ص ٤٦

والكرز : أو بينى وعناقيد **الكرز** تغنى ص ٤٢

والسّوسن : فى غابات السوسن واللبلاب ص ٤٢

والزيتون واللبلاب : وأغصان الزيتون ص ٤٢

والفلة : مازلت من زمن الطفولة فلة ص ٩

ونرى الطيور :

اليمامة : إن كان قلبك وادعا كيمامة ص ١٠

والبلبل : وتهمس فى أذنى البلابل ص ٤٦

والحمائم : أطلق النار على الحمائم تسقط فى ضوء هذى الإشاره ص ٥٠

وتكون رموز الطبيعة معبرة ــ بضيائها ـ عن الحقيقة مقرونة بالشم (الأنسام العاطرة ـ ص ٣٦) :

اندمجت بسرب من العاشقين / وذبت بأنسامك العاطرة / وحين تجليت بين الحسان / انطلقت / أداعب فيك الضياء وألهو / كن يستبين الحقيقة / بعد الضلال .

ومن رموز الطبيعة فى قصيدة : (قلبى وهذا المساء الحزين) ص ٨٧ نجد المساء ، والبحار ، والموجة ، واشتعال النهار ، والنسيم :

أنا لا علامة فارقة / بين قلبى . . / وهذا المساء الحزين / فحين استرحت على صدر هذا المساء / استراح البكاء على مقلتى / وكان ارتوى من دمى / وانزوى فى العيون / ولما انتظرت على موجة فى بحار الحنين / اشتعال النهار / فأحرقت قلبى / تأخرت عن موعد للنسيم الجميل .

كما نجد من رموز الطبيعة أيضا : الثلج والبركان فى قصيدة (يبدو أنا مختلفان) ص ٧١ :

يا سيدتى / يبدو أنا مختلفان / من أعقد مسألة فى هذا الكون / حتى مسألة الألوان / أنت امرأة لا تخلع معطفها الثلجى / وأنا رجل أتزيا بالبركان / يبدو أنا مختلفان / من أتفه مشكلة فى أحوال العشق / حتى مسألة الذوبان .

وفى قصيدة (أحبك . . هذا يقينى) ص ١٣ ، تطوف مع النجوم والمساء والضوء :

معى أنجمى / فهاتى نجومك ثم اتبعينى / سنعلب بالضوء أو / نتزحلق فوق

حبال المساء / خذى نجمة وانظرى / فى الضياء الذى / فى عيونى / سيورق إسمك فوق جفونى / خذى نجمة وامنحينى ابتسامة / ضعى نجمة فى جبينى .

وتبدو اللوحة اللونية فى قصيدة ذات رمز لونى كلّى هى قصيدة (افتتاحية العشق والضوء ص ٨٣) مقترنة بالصوت فى إطار لون زاه مقبل على الحياة ، حيث الومضة الشفقية ، والقطرة الفضية ، والنجم الذى لا ينطفىء ، المتوهج ، والأحلام البيضاء ، وبشارة الميلاد ، وإضاءة البشارات ، والليل النزق ، وإنبات الزهر ، وحبات البرتقال ، واخضرار الجبال ، وامتطاء البرق ، وأعنة الأفق ، واللألاء :

سأمر حولك ومضة شفقية / أو هاتفا أو داعيا / سأذوب حولك قطرة فضية / تهمى حواليك الرؤى / فتعجلن لقائيا / يمم فؤادك شطريا / إنى هنا النجم الذى لا ينطفىء / متوهج . . / إن شئت دفئاً فلتجىء / أحلامى البيضاء مازالت / تزف بشارة الميلاد . . / لليل النزق / ذرات هذا الكون . . كيف تزاحمت / وتعاظمت / بين الضلوع توسدت / مجرى الدماء . . فأنبتت / زهرا وأشعارا / وحبة برتقال / لاتسألن هذا السؤال / إنى أنا العشق الذى إن مر / تخضر الجبال / قلبى سفائن بهجة / ترسو على شط الخيال / فاستقدم الشوق المجنح وامتط / البرق الذى يأتى يشق أعنة الأفق المديد / أقدم . . على أبواب صومعتى / الجوارى الفاتنات كتبن / باللألاء قصتنا / وما عشنا بدايتها / هذا أنا الشوق الذى اشتاقت / له الدنيا / وأنا . . أذابتنى الصبابات / كانت بدايات الهوى حلما . . فكن طيفا / أنا الأحلام زارتنى / أضاءتنى البشارات .

وهذا التلون فى الصورة يساعد فى فهم الموضوع الشعرى المتلون بين نقيضين كما سنرى :

الموضوع الشعرى بين الهداية والغواية / الزيف والحقيقة :

يصور الشاعر الموقف بين الهداية والغواية (ص ٢٣) :

ـ رجل هلامى الملامح يقتفى / خطوى وظلى ولئن أصلى فى المساء يردنى / ويصب فى كأس الغوانى والحسان / يقودنى نحو الهوان / فأرتمى .

ـ مازال تأتيه الغواية / مازال يغوينى نديمى / ويشدنى نحو التراب / أشده ويشدنى .

ـ ليضلنّى

فاقتلوه / أو فاقتلونى وادهشوا من خوفكم / يكون من دمه دمى / أو فاقتلونى واقتلوه / ثم ابحثوا وتفرسوا فى وجهكم .

وقوله (ص ٥٠) : هل يغازلننى / أم يغازلن جيبى ؟

ونقف قصيدة الديوان (أصفق أو لا أصفق) معبرة عن المواجهة بين الزيف والحقيقة (٣١) ، حيث يرمز للبلادة والزيف بكتلة الشحم ، والمساحيق ، والبحلقة ، والضحك :

أصفق أو لا أصفق / فخلفى كتلة شحم تُصفق / وبعض المساحيق / أقصد بعض النساء تصفق / جارى يصفق / وأسأل / هل أعجبته الرواية ؟ / يبحلق فى جبهتى ثم يضحك / ويلكز جنبى .

غير أن الموضوع الشعرى يبدو فى شكل ومضة ، أو برق خاطف ، ذلك أن قصيدة الشاعر ـ بوجه عام ـ هى قصيدة الخاطرة السريعة يتمثل فيها :

ـ التركيز والإيجاز .

ـ اللقطة الوامضة التى تشبه موقف الأقصوصة أو الخاطرة النثرية .

ـ قلة عدد الأسطر الشعرية .

ـ الاستعانة بشكل رئيسى بدلالات اللغة ، أو صوتها العالى فيما ألمحنا إليه من مواقف كان فيها التضاد بين المواقف ممثلا لعلاقات التكامل والاستدعاء حتى يمثل التعارض الدلالى محورا مهما من محاور الخطاب الشعرى .

رباعيات محمد حسن فقى
التركيز الدلالى ، والصور التعبيرية

نحن أمام خطاب شعرى متدفق يجعلـك تحار حين تقرأ الرباعيات كيف تبدأ ، وأين تنتهى وما موقعك من فضاء النص .

قدّم محمد حسن فقى رباعياته سنة ١٩٨٠[١] ، فى ٤٦٨ رباعية ، فى ٤٧٤ سفحة وانفردت كل رباعية بصفحة . وفى سنة ١٩٨٤ ، صدرت الأعمال الكاملة[٢] له وكان المجلد الثانى للرباعيات ، وإذا بها تزداد إلى أن تبلغ ١٩٣٣ رباعية فى ٦٥١ صفحة ، هذا إذا استثنينا بعض الرباعيات التى تكرر ذكرها (!) ، ولموقف الموازنة بين طبعتى الرباعيات حديث آخر .

وزيادة عدد الرباعيات فى غضون تلك النسوات يعنى أنها سجل خواطر الشاعر ورؤاه فى الكون والوجود والمجتمع والناس ، والعادات والقيم والطباع ، ويعنى أننا إزاء نص شعرى ضخم تنوعت موضوعاته وقوافيه ، لكنه فى النهاية نص متكامل كأنه (السيرة الشعرية) ، أو (تجربة الشاعر مع الشعر والناس والحياة) .

فهل تمضى فى فضاء النص مع فكرة الرباعيات ، ودلالاتها ، أم لغتها ووسائلها التعبيرية : صورة وخيالا ، ورمزا ونصا غائبا أو مهاجرا ، وعنوانا أو نصا موازيا ، وموسيقا وإيقاعية ، وإيحاء ، ومفردات وتراكيب تتغير دلالاتها ، كما تتكرر صيغها؟

وقبل أن نمضى مع ذلك أو شىء من ذلك نطرح بين يدى دراستنا ما نسميه (عقبات الدلالة) .

---

(١) عن الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة .

(٢) عن الدار نفسها وحمل المجلد الثامن بيانات (الطبعة الأولى ١٩٩٢) ، وحمل المجلد الثانى (رقم الإيداع بتاريخ ١٩٨٤) .

عقبات إنتاج الدلالة :

يعوق إنتاج الدلالـة عقبات ، منها **أخطاء الطباعة** ، حيث حفلت الـرباعيات ببعض الأخطاء القليلة التى قد تعوق إنتاج الدلالة ، منها على سبيل المثال :

فديتك هلى ، وصحتها : هل ـ ٢٣ حتى محاه ـ بضم الهاء ـ وصحتها بالسكون تبعا لوحـدة الروى فى حركته ـ ٢٥ ، البـدر التمام ـ بضم الميم ـ وصحتهـا بالسكون تبعا لوحدة الروى فى حركته ـ ٣٢ ، كما يجنى أثامه ـ بالهمزة ـ وصحتها بالمدّ ـ ٣٨ . وفقدان علامـة الترقيم الخاصة بالجملـة الاعتراضية إن جاع ، وإن أكن أنـا منكم ـ ٣٩ ، ولو جنوحهـا ، وصحتها : ولولا جنوحهـا ـ ٢٤ ، غياب ضبط التـدوير فى كثير مـن الأبيـات ومنهـا : ٤١ ، ٥١ ، ١٣٥ ، ١٦٩ حيث التبس فهـم الفعـل المضارع المجـزوم « يرو » بسبب ذلـك ، غياب ضبـط بعض الكلمات وبخاصـة ما احتوت تقديما وتأخيرا ، مثل : تفسد الإنسان صبوته ـ ٥٧٨ .

ومن العقبـات : تكرار ذكـر الربـاعية ، حيث نجـد بعض الـرباعيـات يتكرر ورودها مرتين مثل الـرباعية الميمية المكررة فى صفحتى ٤٤ ، ١٣٨ والربـاعية الرائية فى صفحتى ٩٦ ، ١٤٢ ، مما قد يجعل الربـاعية مقحمة فى غير مكانها ، أو ناقصة من موطنهـا الأصلى مما يعوق إنتاج الدلالـة وحركة المعنى . وعلى هـذا نجد أن عدد الرباعيات ١٩٣٥ رباعية وبحذف المكررتين يكون عددها ١٩٣٣ رباعية .

ومـن العقبـات ، غياب العنـوان ، إذ يتـوارى العنـوان : الرئيـس أو الفـرع فى الرباعيات ، شأنها شـأن الرباعيات عند الشعراء جميعاً ، هنا تفقـد الرباعية بعض أركان الدلالة ، بفقـدانها العنوان الذى هو مظهر للمعنى حتـى سماه بعضهم البهو Vestibule ندلـف منه إلى فضاء النـص ، ولا شك أن غيـاب العنوان أفقد الـدلالة بعض المعاونة فى إظهارها ، وفى هذه الرباعيات سنجد الحكمة بديلاً عن العنوان ، وأحيانا نظفر ببديل عن العنوان ، مثلما نجد تذييـلا لرباعية يوضح مناسبتها وحقل دلالتها مثل : « بمناسبة ما جرى فى لبنـان الشقيق ـ ١٩٢ » ، أو يذكر ما يدل على العنوان فى هامش الـرباعية هـ ـ ٢١٣ ، وانفردت اثنتا عشرة ربـاعية بحملها عنوان (أمنيات) من ص ٥٢٧ إلى ٥٣١ ، وكلها تبدأ بالجملة : تمنيت أن أو أنى ثم نجد جملة من العناوين من ص ٤٥٤ إلى ص ٤٥٨ ، ثم من ص ٤٧٠ إلى ص ٤٧٥ هى عناوين : المجـد ـ المال ـ الحب ـ الحسن ـ الحق ـ الخير ـ الطبع ـ العقل ـ الحظ ، وكلها ذات بنية اسمية معـرفة ، وعناوين : الأمس واليوم ـ افتقـدت جوارى ـ أمنية الوردة ـ عاشق نفسـه ـ ابتذال ـ جرأة الذليل ـ صغار ـ انطـواء وظهور ـ الـواعظ

الغـافل ـ الرئيـس المختال ـ الثأر الأحمق ـ غني وفقير ـ هوان النفـس ـ الجنـدى المجهول ، وكلها ذات أبنية مركبة من معطوف ومعطوف عليه ، أو موصوف وصفة ، أو مضـاف إليه ، أو جملـة فعلية إلى جـانب بنيتين نكـرتين وهى ظـواهر لم تسـد فى الرباعيات كلها .

على أن هـذا لا يمنـع أن بعض الـربـاعيات المتتـابعـة ذات موضـوع واحـد ، كربـاعيات رمضـان ـ ١٨٣ ـ ١٩١ ، والملك خـالد ـ ٦٨ ، ٦٩ ، وأمثالها ، وأن وحدة القافية ـ من ناحية ثانية ـ تضم رباعيات فى عنوان وإن تباعدت بفعل الجمع غير المرتب ، أو تباعد زمن التأليف .

فى هذا كله نجـد عزف الشاعر على أوتار الربـاعيات يتيح له قدرا مـن خصوبة المحتوى بما يتيح لنا رصد التركيز الدلالى ، ورصد بعض ظواهره التعبيرية .

التركيز الدلالى

الشاعر ذو فكر واضح ، وموقف محدد حتى ليطغى الجانب الفكرى على الدافع العاطفى ، يجعله أحيانا تأمليا كما يبدو فى فضاء النص وبنياته القائمة على **التعارض والتضاد** ، وكأننا فى بعـض الأحيان أمام لمحات من فن أبـى العلاء المعرى (٩٧٣ ـ ١٠٥٧ م) ، أو أمام لمحات من فن عمـر الخيام (١٠٤٠ م ـ ١١٢٣م) كما سنرى فى حديثنـا عن الأخير ، حتـى لتقوم الـرباعيات على مـوقف جـدلى وجدانـى عند شاعرنا من خلال **ثنائيات التضاد** ، ويكون الحدث النص بمثابة ثنـائية ضدية بين القـاصد والمقصـود ، والناظـر والمنظور ، والنـاقـد والمنقود ، سـواء أكان فى البنيـة السطحية ، أم التحتية للنص ، ومن خلال مدلولات نستقرئها من مجموع العلاقات المتحققة من خلال علاقة الذات ، ذات الشاعر بالآخر ، وعلاقة الذات بالذات .

هكذا نجـد أنفسنا أمـام موقـف جدلى بين طرفين متضـادين يعـزز ذلك تقـابل وتشاكـل على صعيد المعنـى والدلالـة ، وعلى صعيد المفـردات والتراكيب ، بجملـه رصد العلائق التضادية والتنافرية بما يفجر علائق النص ويؤكد سمات أطرافه .

يدور محور إنتـاج الدلالـة حول قطبين متضـادين فى ثنـائيات التضـاد : ما بين الصلاح والغواية ـ ٣٧ ، والذكاء والغباء ـ ٨ ، ١٠ ، أو الرشـاد والضلال ـ ١٥٥ والصدق والكـذب ـ ٩ ، والحلـم والواقـع ١٠ ، والوهـم والحقيقة ـ ١٤ ، ٢٠ ، والشك واليقين من ٢١ إلى ٢٩ والوحدة والفـرقة ـ ١١ ، والماضى والحاضر ـ ١٢ ،

والجذور ـ ١٢ ، والغدر والوفاء ـ ٨ ، ٩ ، ٢٢ ، ٤٠ ، وتفاوت الحظوظ ـ ١٣ ، والدنيا والآخرة ـ ١٦ ، ١٧ ، ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، وتضاد المواقف الدينية ـ ١٣٧ ، والسخط أو القلق والرضا ـ ١٩ ، ٣٩ ، والفقر والغنى ـ ١٩ ، والصعود والهبوط ـ ١٥ ، والسلام والحرب ـ ٢٠ ، ٣٩ ، ١٨٩ ، والأمل واليأس ـ ٢١ ، ٢٩ ، والصبر والشكوى ـ ٢٥ ، وتضاد المصالح ـ ٢١ ، والنجاح والإخفاق ـ ٢٧ ويستمر فى أكثر من رباعية ، والجمال والقبح ٣٨ ، والسر والعلن ـ ٣٨ ، أو الظاهر والباطن ، ويستمر فى أكثر من رباعية ـ ١٥ ، ٢٨ ، والفرح والحزن ـ ٣٨ ، والحرية والعبودية ـ ١٧٠ ، والغربة والمواطنة ٤٠ ، والحب بين الطرب والحزن ـ ١٤٩ ، وتقلب المرأة ـ ١١٦ ، ١١٧ مستمرا فى أكثر من رباعية ، والحب والكراهية ـ ١٨ ، ١٩ ، ٢٦ . والتأمل فى حياة النملة ـ ١٣٨ وغيرها من الحشرات والحيوانات .

الدلالة هنا وجدانية وفكرية معا ، فالشاعر شأنه شأن المفكرين ، لا يقنع بالتفكير السطحى فى قضية الوجود والعدم ، النجاح والفشل ، بل نراه دائما ذا نفس حائرة قلقة ساخطة على سلبيات المجتمع ونواقصه ، يعبر عن الأسى والتشاؤم الفلسفى ، والرهافة الفنية ، ويحاول النفاذ ببصيرته مبررا ومفسرا ما يدور حوله ، هكذا كان محمد حسن فقى فى رباعياته يلتقى مع غياث الدين أبو الفتح عمر بن ابراهيم الخيام [1] الحكيم الفلكى النيسابورى فى أمور ، ويختلف عنه فى آرائه الجريئة فى القضاء والقدر والبعث والنشور والزهد والخمر (بوجهيها الحقيقى والرمزى) ، والشك وانعكاس ثقافاته من علوم الحكمة والإلهيات والفلسفة ، وتصوفه ، واستهتاره فى آن واحدا ، يختلف عنه فى ذلك كله .

لكن الرباعيات المعاصرة والقديمة عند شاعرينا تتفقان فى التوتر النفسىّ وفى إفصاح الرباعيات عن فلسفة كل منهما متكاملة فى الحياة ، والضيق بها ، والنعى على قصرها وذكر حتمية الموت ، والمواجهة بين التفاؤل والتشاؤم والحيرة .

وتختلفان ، إلى ما سبق ، فى أن رباعيات الخيام فلسفية ، قد يختلف حولها التأويل ، أما رباعيات فقى ففكرية ووجدانية ، ثم فلسفية بالدرجة الثالثة بعد البعدين السابقين ، وإذا كان المفسرون يختلفون حول مضمون رباعيات الخيام ، فما

---

(١) صاحب الرباعيات الشهيرة (٤٣٣ / ١٠٤٠م ـ ٥١٧ / ١١٢٣م) التى ترجمت ترجمات متعددة إلى لغات عدة وكان صاحب الفضل الأول فيتزجرالد الشاعر الإنجليزى ومنها فى العربية ترجمات : البستانى ، ومحمد السباعى ، وأحمد رامى ، وعبد اللطيف النشار ، وأحمد الصافى النجفى وفى العامية : حسين مظلوم رياض سنة ١٩٤٤ ، ومحمد رخا سنة ١٩٧٥ (المجلس الأعلى للفنون) ، وقد ترجمت للعربية شعرا ونثرا ومن النثر ترجمة توفيق مفرج ، وفى اللغات الأخرى ما يطول ذكره .

أظنهم بمختلفين فى تأويل رباعيات فقى ، وإذا كان مجتمع الخيام فى عصره قد ضاق بكفره ورمقه بالظن والريبة ، فإنه عبر عن الصراع الذى كان فى مجتمعه وعصره بين العلم فى حقائقه المادية والمثالية المتأرجحة فوق الأعمدة الخلقية والدينية المترنحة ، بينما رحب معاصرو فقى برباعياته لأنها لم تصطدم بفكر أو عقيدة ، ولأنها - أيضا - صورت العصر بتقابلاته المتضادة والمتناقضة بتعدد وجوهها .

كان عمر الخيام يكتب هذه الرباعيات فى خلواته ، ثم ينشدها لأصحابه فى المجالس فتحفظ وتنشر ، وحين جمعت لم تجمع حسب وضعها التاريخى الذى كان - حتما - خير مساعد على فهمها وفهم الشاعر .

وهكذا كانت رباعيات فقى خالية من التأريخ ، ومن ثم قاصرة عن التأريخ لآراء الشاعر وتطورها وتطور فكره ورؤيته الاجتماعية ، وذلك بسبب غياب الرصد الزمنى والتاريخى لميلاد كل منها ، كانت رباعيات الخيام قائمة على منهج أن كل رباعية تدور حول معنى واحد ، وهكذا كانت رباعيات فقى ، وقام كل بيت لدى الخيام بفكرة واحدة ولم يكن فقى كذلك ، وكانت رباعياته من بيتين ، ورباعيات فقى من أربعة ، ومن رباعيات الخيام ما تأكد صدقه ، ومنها ما حام الشك حوله ، ذلك أن كل رباعية قائمة بذاتها ، كما هو فى معظم الرباعيات ، إذ تغيب حينئذ عوامل التسلسل فى الفكرة ، والاضطراد فى المعانى ، كما أن التكرار للموضوع من سمات الرباعيات عامة .

وكما كان الموت باعث تأليف عند الخيام ، كان الموت باعث ترجمة عند أحمد رامى ، حيث مات شقيقه فانطلق من حزنه عليه مترجما آلام الخيام ، معربا عن إحساسه ببطلان الحياة ، حتى قال رامى : « وحسبتنى وأنا أترجمها أنظم رباعيات جديدة أودعها حزنى على أخى الراحل فى نضرة الشباب »(١)

وبالمثل كانت معظم رباعيات فقى دائرة حول الموت ، واستيحاء من نظرته للموت ، ولتأثره بموت بعض من حوله كالزوجة ، وبعض الأصدقاء ، وحول الشباب والشيخوخة والضعف والوهن .

ومن الصعب إنكار تأثر شاعرنا برباعيات الخيام ، لأنه بالقطع قد قرأها ، لكن من الصعب - أيضا - أن نقف على وجوه التأثر والنص الغائب أو المهاجر إلا بوقوف

---

(١) سلسلة من الشرق والغرب ، الدار القومية للطباعة ، العدد ٣٣ ص ١٥ .

إحصائى على المفردات والتراكيب والبنى ، وهذا مبحث آخر يطول شأنه ، ويكفى أن نشير للملامح الخيامية فى المفردات والتراكيب والدلالة فى مجال الموت حسب :

أرنـــو إلى الأنـــوار فى غَيْهَبِـــى ... لعلَّهــا يـــومــا تنيرُ السَّبيـــلْ
فـــإنَّنـى أخشَـــى على مُقلتـــى ... أنْ تحسـب النورَ مـن المستحيـل
صرمـــتُ عمـــرى فى سراديبـــه ... فكيـف لا أخشـى المصيرَ الـوبيل
يـــاليتنـــى كنـــتُ إذا لم أفُـــز ... بـالرشـد ـــ يومـا ـــ زهرةً فى الخميل
مشَـتْ فوق جسمـى دودة فتقـزَّزتْ ... لها النَّفسُ لكنِّى عَتبتُ على نفسـى
أمِـنْ دودةٍ تشكين يـــانفْسُ فَــرْدةٍ ... فكيف إذا أمسيتِ فى ظُلمة الرَّمْسِ ؟
ستُمسين فيهــا مَــرتعًـــا لفصيلـــةٍ ... مـنَ الـدودِ لا تشكين مِـنْ ألمِ الحسِّ
هنالك يغدو النـاس فى كَنَفِ الرَّدى ... سـواءً فهلاَّ تستفيـدين بالـدَّرسِ ؟

أيتهـــا النفـــسُ ولـــو أنَّها ... لمْ تــكُ بـــالأسطــورة الكـــاذبـةْ
أبعـــدَ أنْ أرقـــدَ فى حفـــرتــى ... بعـدَ حيـاة جَـدْبـةٍ نـاصبـةْ؟
أهفـو إلى الخلـدِ . . وهـل رمَّـةٌ ... تهفـو ؟ وهلْ تـرهـب مِـنْ عاقبـة ؟
يـا خلـدُ نفسـى مـا تـرى نعمـةً ... واحــدةً فى شمسهـا الغـاربــةْ

ومن هذه المفردات المشتركة لدى كل منهما على سبيل المثال :

الأنوار ـــ النور ـ تنير ـ الغيهـب ـ سراديبه ـ السبيـل ـ المصير ـ الوبيـل ـ الموت ـ الردى ـ الرمس ـ الدرس ـ دودة ـ أرقد ـ حفرة ـ الخلد ـ رمّة .

عمرى ـ مرتعا ـ الخميل

مقلتى ـ نفسى ـ النفس

صرمت ـ تشكو ـ ليتنى

الأسطورة ـ الغاربة

هكذا يتحرك المعنـى وتتنوع حقول الدلالـة فى الرباعيات حـول قطبى التضاد ، لتحتل قمة هذه التعارضات الدلالات الآتية :

الموت والحياة ـ ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٩ ، بشكل يكـاد يستمر فى الرباعيات المتتـالية ، ويمتزج غالبا بالـدين ـ ٣٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٩١ ، ١٦٢ ، ١٦٥ بشكـل مستمـر ، أو مـوت زوجتـه ١٦٣ ، أورثـاء ١٠٨ ، ١١١٢ ، ٨٤ ، ٨٥، ٨٨ ، ٢, ، ٩٣ .

ولعل رباعيات هذا الموضوع قد كتبت فى أخريات حياة الشاعر ، إنْ لم تكن الرباعيات كلها . وفيها نجد اقتران الموت بالحديث عن تولى الشباب ، وقدوم الكهولة والشيخوخة ، فمن حقول الدلالة فى الرباعيات : الشيب والشيخوخة ـ ١١ ، ١٤ ، ١٧ ، ٢٢ . وتستمر الرباعية فيما بعدها ، ٣٥ ، ٨٢ ، ٩٥ ، ١٣٦ . ونراه يقرن بين الموت والشيخوخة ـ ١٢١ ، ١٣٢ ، ومنها ما يفرق بين موقفه الشاعرى وشيخوخته بمناسبة بلوغه الستين :

قالوا : لقدْ أَوْفَى على سِتِّينهِ	وغَديُره الصَّافى يسيلُ نَمِيرا
لا تعجَبُوا منه ففى تِسْعينهِ	لوْ عاشَ لمْ ينضبْ نَدًى وعَبِيرا
عُمْرُ الشُّعورِ هو الزَّمانُ لشاعرٍ	سيَظلُّ فِكْرًا للْورَى وضميرا

أو السبعين ـ ٩٢ ، أورثاء شخص ـ ١٩٥ ، أو أمير ـ ٢١٣ .

هكذا يلح الشيب والشيخوخة على حركة المعنى فى الرباعيات فى جمل موحية ـ ١٤٨ ، ١٦٢ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٢٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١١١ :

أَنْجيْتنى والعُمْرُ كاد وريقُهُ	يَذْوِى وكادَ أديمُهُ يَتمزَّقُ
... ...	منْ بعدِ ما انْصَرَمَ الشَّبابُ الرَّيِّقُ
يقولونَ لى : ماذا يُرَجِّى مُعمَّرٌ	فقلتُ لهمْ ويلٌ ليأسِ المعمَّرِ

ـ وأرانى من بعد ما اكتسح الشيب سوادى وأوهنتنى السنين .

وتستمر هذه الرباعية جامعة إلى الشيب الإحساس بالموت ، على حين يتضاد موقف رباعية أخرى ـ ١٤٥ :

صبا والشيب يشعل عارضيه إلى هيفاء فارعة القوام

أو يجمع بين الشباب والكهولة ١٧٥ :

وجملة « يشعل عارضيه » فيما سبق مع جملة « شاب دمعى »ـ ١٧٨ :

شاب دمعى من قبلِ رأسى   فما أعرف إلا الدموع منذ صبايا

تنزاحان على جناح استعارى

أو نراه يذكر الشباب فقط ـ ٩٧ ، أو يقابل بينه وبين الشيخوخة ـ ٩٥ :

أليس يرى شيبى فيلوى عنانه إلى فتية مابيض فى رأسهم شعر

وتتعدد دلالات كلمة الشيب بين : الشيخوخة ـ واليأس ، والعقل ، وانصراف المرأة ، وغياب الوعى بالأنثى .

الظاهر الضياع . . . إلخ	الحياة
الباطن البعث . . . إلخ	الموت

هذا الخط الفاصل بين الحياة والموت مقابلة صريحة بين :

الحيـــاة	المــوت
الظاهر ـ الضياع ـ الغواية ـ الضلال ـ الفرقة ـ القدر ـ التعلق ـ اليأس ـ القبح . . .	الباطن ـ البعث ـ الصلاح ـ الرشاد ـ الوحدة ـ الوفاء ـ الرضا ـ الأمل ـ الجمال . . .

وكما كانت المرأة رمزا للخصوبة فى تراثنا ، فكانت الأرض أما ، وكان رمز المرأة فى شعرنا التراثى ثريا ، كان ورود المرأة فى الرباعيات بمثابة الفردوس الضائع وكأن اليوتوبيا تحت أجفان المرأة ، ويمكن تفسير ذلك بأنه انفصال روحى من الشاعر عن العالم الأرضى الملوث بطباع البشر الفاسدة والارتكان إلى فردوس الأنوثة ، أو الأنثى الفينوسية ، حتى لو كانت امرأة من سراب أو خيال ، وإصلة أو هاجرة ، بما فى ذلك من إسقاط يعالج متناقضات الحياة والسلوك والطباع المشار إليه من قبل . وستظل المرأة ـ إذن ـ نبعا للشعراء على مر العصور ، ممثلة لرد فعل الذات المهزومة أو المصدومة أو الرافضة أو المحتجة ، أو ممثلة للعوض عن الفردوس الضائع :

يــا حيرتــى فى الموعـدِ المحـدَّدِ ... أأظــلُّ أرقُبُــةُ ليــوم الموعــدِ ؟
قـولى سلـوتُـكَ وانتهيتُ وجـدّدِى ... بــاليــأسِ آمــالى ولا تَتَرَدَّدِى
جـافتْـك أيّـامِـى ولسْتُ بنـادم ... وجَـوَتْـك آلامِى ولسْتُ بمُجْتَـدِى
بــدَّدْتها وأثَــرتَها فتطلّعَــتْ ... لخلاصهـا مـنْ حُسْنـك المتَمـرِّدِ

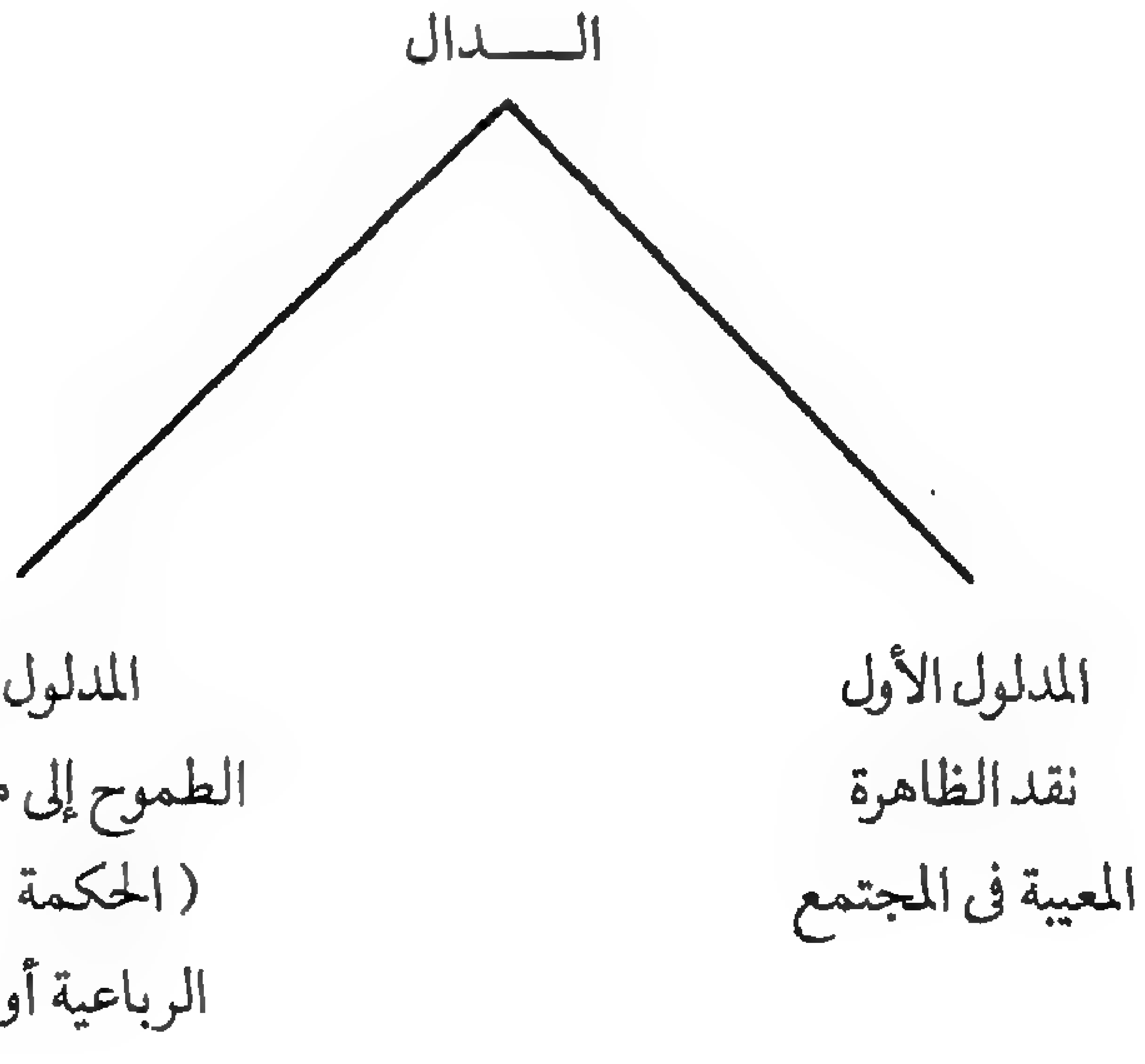
ومن حقول الدلالة التى كثر دوران الرباعيات حولها : الشعر ، والشاعر ، وموقفه ، والتجربة الشعرية ، وأهمية الكلمة والحرف ، وارتباط ذلك بالحلم والواقع ـ ٢٩ ، ٣٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ . وتستمر فى أكثر من رباعية ـ ٩٦ ويتكرر فى ٤٢ ، ١٥٩ ، وشياطين الشاعر ـ ١٣٦ ، والإلهام ـ ١٧٨ ، والشعر والأفكار ـ ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٨ ، ١٢٩ فى أكثر من رباعية ، واليراع ـ ١٠٥ .

لقد دفع تعفن العلاقات والسلوك وتناقض الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمر ذاته فى عصير الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة ، مما جعله ينظر للكتابة على أنها حل إشراقى يحلق به فى فضاء اليوتوبيا وسحرها بدلا من الاحتضار البطىء ، إن تمرد الكلمة وصرختها الشريفة هى العوض عن الهزيمة والاحتضار .

هكذا تكمن المقارنة فى الجمع بين المقدمات والخواتيم فى كل منها ٩٠ :

ربَّما فكَّرتُ فى ملأ ... لوَّنوا بالشَّجْوِ أنغامى
هم رجالُ الفكر فى بلدٍ ... شقيت منهم بأقزام .
كدت من شجوى ومن حنقى ... أجتوِى كُتبى وأقلامى
بين رهطٍ من هياكلهِ ... طالعتْنى سودُ أيّامى

وهكذا يتأكد موقف التعارض والتضاد فى الموضوع والتركيب ، كما يتعدد فى المفردات هادفا من دلائلية التضاد والتعارض إلى : النقد ، والنظرة المثالية فى حركة بينية هى :



النص الأدبى فضاء حافل بدفقات تحمل تموجات ، وجهات أصلية وأخرى فرعية ، وروافد وأنهارا وخلجانا لأنه يتكون من طبقات : عميقة ، وسطحية ، تحتية وفوقية بها يصور الجدل الناجم بين الذات والواقع . هكذا يكون النص عدسة مقعرة تشع معانى ودلالات متنوعة ، قد تكون معقدة غزيرة الاحتمالات .

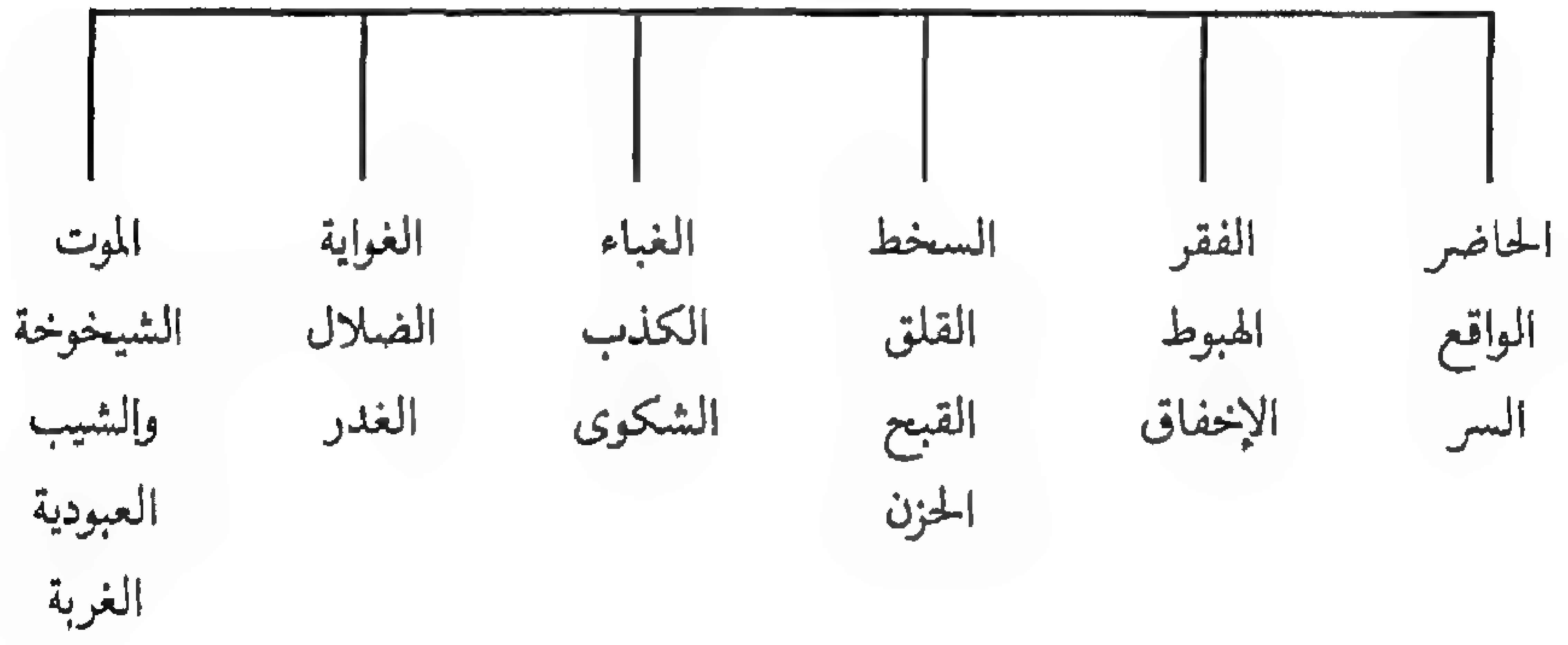
هكذا كان نص الرباعيات : مثيرا للتساؤل ، محركا التراكم المعرفى ، حافزا على السؤال والجواب معا ، مقلبا ناظريه فى الثوابت الاجتماعية ، والمتغيرات فيها ولهذا ، فإن قارئها تتجدد وجهات نظره تبعا لقراءاته ، ومحصلة ذلك كله ــ على مستوى المرسل والمستقبل ـ تطوير فهمنا للحياة ومتغيرات العصر .

إن قارىء الرباعيات يقف ـ بالتأويل ـ على احتواء متعدد فى النص بين الدلالة :

الحرفية ، والتاريخية ، والأخلاقية ، والروحية ، أو على معان أربع هى : المعنى الحرفى ـ المعنى التمثيلى ـ المعنى الخلقى ـ المعنى الغيبى (1)

إن ملاحظة موقف التضاد ، دلاليا وتأويليا ، تجعلنا ننظر إلى أهم العلاقات التى تشكل حركية النص فى الرباعيات ، وهى حزم نحصرها فى : السلب والإيجاب ، نعم أولا ، على نحو ما يشير الرسم المرافق .

سلب (لا)



(1) محمد مفتاح ، مجهول البيان ، دار توبقال ط ١٩٩٠ ص ٩٠ ، ٩١ .

إيجاب (نعم)

الماضى	الغنى	الذكاء	الصلاح	الرضا	الحياة
الحلم	الصعود	الصدق	الرشاد	الجمال	الآخرة
الجذور	النجاح	الصبر	الوفاء	الشباب	الحرية
العلن		الفرح			المواطنة
المرأة					

والخلاحة عنده : خواء الحاضر وجدبه ومرارتـه وبؤسه على المستوى الوجدانى ، فى مقابـل اخضرار الماضى وخصوبتـه حيث يعشـو شب باليقين والنقـاء ، وهكذا يتحول الأنمـوذج إلى طلل نفسّـى يتعطش لـلارتواء والأمـل تغذيـه روافد : كـان ـ والتذكر ـ والمقابلة بين : ما كان وما ينبغى أن يكون ، ويتحول الزمن إلى زمنين :

الماضى الجميل ــ الواقع الكئيب ، وبينهما تضىء مصابيح الحلم اليـوتوبى أى المستقبل ، والزمنان دلالتهما مـادية ، واليوتوبيا دلالتها مجازيـة ، وفى الدلالة المادية للزمن تـأدية المعنى المباشر ، وفى الدلالـة المجازية إظهار معنى المعنى ، وهذا سر تنوع أسلوبه بين المباشرة والتقريرية ، والإيحاء .

هذا هو طريق الخلاص عند الشاعـر وطريقه إلى الهروب من الاغتراب وسوداوية الطبائع والأمزجـة والسلوك وضبابية العـلاقات البشرية فى عصرنا ، فى روح شفـافة مفعمة بجوهر الإنسان الحقيقـى الرافض للزيف والرافض لمبدأ التصـالح مع فساد الأزمنة .

إن الشاعـر ينطلق مـن الزمان الفعلى ، أى الـوجود الفعلى للحـدث الفكرى فى زمن الذات ، وهو محدود ضيق ، إلى خارج الدائرة الـزمنية ، حيث الزمن الإبداعى اليوتوبى المنطلق المفتوح ، وفيه الإحساس بـالغربة والنفى الروحى ، وهما دافعاه إلى احتضان عالم مثالى يتطلع إليه كالسراب لا يكاد يتوهم بلوغه حتى يراه بددا .

والنظرة إلى تفسـخ العلاقـات بين البشر وتفسخ الـروابط والعـلاقات يـؤدى إلى تفسخ العلاقة مع الأرض والـواقع ، ناشدا يوتوبيا خاصـة يقيمها تحقيقا لماهية ذاته وتأكيدا لهويتـه الشعرية والشاعرة معـا ، مجتازا عوائق وعقبات الكون الفـانى الذى نحياه ، حتى لو تطلع إلى الموت زاهدا فى الحياة .

هكذا تعدو أفراس الشاعر احتجاجا ورفضا للواقع إلى أحضان حوريات اليوتوبيا عساه يصلح قلوب الناس وهو بين ثلاث :

- اغتراب عن الواقع
- حنين للماضى
- حنين إلى أمن الأنثى وحرارة أمانها

فى إبداع وجدانى باطنى شعاره القلق والتبرم بالحياة فى إشراقات نورانية احتجاجا على خواء الحاضر وجدبه ومرارته هذا ما نراه فى أصواته المتعددة ، ومنها قوله :

خاف المشيبَ فراح يبكى ... عهدَ الشَّبابِ وراحَ يحكى
يا صاحِبى تهوَى الحيا ... ةَ بذروةٍ منا لدرك
كلُّ المباذلِ فى الدُّنيا لواجتمعَتْ ... لبعثُها بترانيمى وأشعارى
رضيت بالدرك الأدنى إذا جنحت ... ذُرى الأنام إلى كيدٍ وإجرام
فمبلغُ العِلم عندى أننى رجلٌ ... لا أستريح إلى ظلم وظُلام
وربما افتتنَتْ نفسى ببهْرجِها ... لكنَّها ستنكره بعد أيام
يأيها الواقع الملتاث يرهقنى ... عُسرا لقد أنقدَتْنى منك أحلامى
حاولتُ أن أصرَعَ شيطانى ... لكنه استقوى فأعيانى
وقال لى إنى لمستمسك ... ولو تشكَّيت بسلطانى
فقلت ياهذا وإنى على ... ضعفى سأرديك بإيمانى
لو أننى لم أستجب طائعا ... له لما بُؤت بخسرانى

الظواهر التعبيرية

فى اللغة الشعرية عند محمد حسن فقى - إضافة لما سبقت الإشارة إليه - مزج بين الفكر والعاطفة ، وخليط من المباشرة والإيحاء ، تستجيب المباشرة لتقريرية الفكر ، وينهض الإيحاء إلى العاطفة بالكلمات الدوال ، وبتوظيفات متعددة بين :

النّعت ، والحذف ، والعطف ، والتقديم والتأخير ، والبدء بالنداء ، والاستفهام ، والخطاب ، والحوار ، والنهاية بالحكمة ، والمهاجرة بين النصوص وتداخلها ، وتوظيف الرموز ، ومنها رموز الطيور والحيوانات والحشرات ، والجملة الاعتراضية ، والموسيقا والقافية .

بما يساعد على تشظى طاقات اللغة التصويرية ، والتشكيلية ، والإيقاعية ، ويفجر طاقاتها الانفعالية والشعورية المكثفة .

وشاعرنا لمحة من لمحات الكلاسيكية الإحيائية فى الشعر العربى الحديث تمسكا بنصاعة العبارة ، وميلا إلى بحور الشعر الطويلة التامة ـ كثيرا ـ والمجزوء ـ قليلا ـ وتتحقق له ـ من خصائص الرباعيات ـ تنويع القوافى والبحور كل أربعة أبيات ، ومعهما يتنوع الموضوع ويتغير من رباعية أو أكثر إلى أخرى أو أكثر .

وبعد أن فرغنا من الإلمام بالتركيز الدلالى عنده نأخذ فى الوقوف أمام بعض ظواهر التعبير فى رباعياته آخذين فى الاعتبار الصلة الوثقى بين الجانبين : الدلالى المعنى بتفسير المعانى ودراسة الدلالات ، أى دراسة الأثر التعبيرى انطلاقا من التكوين المورفولوجى المعنى ببنية النطق اللغوى ، فالتركيبى المعنى بالجمل وتوصيفها ، لأن عمق المعنى ناتج عن اتحاد عنصرى : الدال والمدلول ، ناظرين فى دراسة علاقات الشكل مع التفكير من خلال البِنَى ووظائفها داخل النظام اللغوى ، وهى ، وإن كانت وصفية ، تشكل مع ماسبقها الطموح إلى نظام نحو النص ، استعانة بدراسة البِنْية السطحية للجملة الأدبية بوضعها الراهن ، ثم العميقة أو التحتية التى تفسر السطحية .

يمكن إيجاز الظواهر التعبيرية فى :

الهيكلية : أى البناء الهيكلى للرباعية وتصميمها المعمارى .

الاستمرارية : أى تكرر دلائلية الرباعية فى أكثر من واحدة بما يعنى كلية النص .

التكرارية : أى توظيف التكرير : صوتا ، وكلمة ، وجملة ، وتركيبا .

التناصية : أى هجرة بعض الأصوات النصية إلى الرباعيات .

الرمزية : أى توظيف بعض الرموز : التاريخية ، والأسطورية ، والحيوانية .

الموسيقية أو الإيقاعية : بحرا وقافية ، وإيقاعا بما فى ذلك من موسيقا داخلية .

الهيكلية أو التصميم المعمارى :

تتكون كل رباعية من أربعة أبيات موحدة القافية ، وقد يستمر موضوع الرباعية فى أكثر من واحدة سواء استمر توحد القافية فيما بينها جميعا أم لا .

نجد الحكمة لب الرباعية ومحور الدلالة : إذ تحتل الحكمة مركز المعنى ولب

الرباعية ومحور الـدلالة فيها ، وهى ـ غالبا ــ تأتى فى ختام الرباعيـة ، وقد تأتى فى ثناياها ، حتى ليمكن عدها مفتاح الرباعية (وملف قضيتها) قائمة بدور القرين الدلالى استمرارا لدور الحكمة فى تراثنا ، ومن الحكمة فى نهاية الرباعية :

بعض هذا الجمال يبقى على الدهـ ـــر خيــالاً وإن غــدا فى التراب

والحكمة هنا بيت بأكمله ، وقد تأتى عجز البيت الأخير :

وبئس عاقبة الضياع

وقد تأتى الحكمة أسلوب شرط :

إذا صَبـَت النفـــوس إلى بغــى عجــوز فهــى أجــدر بالمآســى

أو بادئة بربما :

ربما صـــاغــت المعــاول للطــو د بـــأيــــدى كماتهــا إكليـلا

وقد تأتى الحكمة وسطا فى أثناء الرباعيات بادئة بقد أو ربما :

ـ قد تكون اللذات ما تَدْفع المرء إلى الإثم أو إلى إجرامه

ـ ربما كان فى الحطام وفى المجد بلاء لم تكتشفه البرايا

(انظر الصفحـات ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٧ ، ٩٤ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١٢٢ ، ٥٧ أو غيرها) .

وقد يبـدأ الرباعيـة بحكمتين ثم ينهيها بحكمـة ثالثة لتتركـز فى الرباعيـة ثلاث حكم (الرباعية الميمية ص ١٥٧) .

وهذه الحكمة تنبع من :

نبع تراثى ، أو من الشعر الكلاسيكى .

أما العلاقات الدلالية فى الرباعية ، فـأساسها التضاد كما قدمنا . كما أنها بديل عن العنوان ، كما سبقت الإشارة . هذا التضاد الذى يبلوره بقوله :

النـــاطقـــون هـــم الضباع والصامتـــون هـــم الســباع

أفلا ترى هذا التناقض فى الضمائر والطباع ؟

وهو تضـاد إما جزئى على مستـوى الأصوات والمفردات والجمـل ، أى بين لفظ

موجود وآخر ضده موجود بالفعل أو آخر ضده موجود بالقوة ، أو بين اللفظ والسياق السابح فيه ، أو بين محورين مشتركين . وإما كلى يشمل الرباعية كلها ، ومن ثم يشمل الرباعيات كلها طموحا إلى نظام نحو النص ، إذ تقوم الرباعيات كلها ــ وكما قدمنا ــ على التعارض والتضاد تصريحا أو تلميحا ، مباشرة أو إيحاء ، وقد عنيت الآداب بذلك وتعددت تسمياته من تجانس وطباق ومقابلة . وكان من كلام الفرس لما مات قباذ أحد ملوكهم قول وزيره : حركنا بسكونه وكان أول كتاب (الفصول) لأبقراط فى الطب قوله : العمر قصير والصناعة طويلة [1] .

وننظر الآن فى مرآتين مصغرتين لتضاد المفردات والتراكيب عنده :

الكلمة	ضدها	الكلمة	ضدها
السالب	المسلوب	ضباع	سباع
نجح	رسوب	رأس	قدم
نوال	نضرب	النعماء	الشظف
أسعد	أشقى	يسعد	يشقى
ارتياح	لغوب	التشاؤم	التفاؤل
يحزن	يفرح	السهل	الجبل
أمس	اليوم	السفح	القمة
تبقى	تذوب	ثرائى	عفائى
الهدى	الغواية	عقد	قرن
يعطى	لا يعطى	غلام	كهل
الذكى	الغبى	شيب	شباب
رفقا	رحيما	حياة	موت
الكريم	اللئيم	ارتفاع	انخفاض
مطلق	قيود	اعتزاز	امتهان
الوهم	اليقين	. . . .	. . . . إلخ
الناطقون	الصامتون		

(1) ابن الأثير جـ ٣ ص ١٧٣ .

مرآة مصغرة للجمل المتضادة فى البيت الواحد والرباعية الواحدة :

ـ نفرح بالوهم ونجنى على أرواحنا من بعده باليقين .

ـ لا لن يقاس لدى النهى ولدى الندى حكم بحكم

هذا يدوم ، وذا يبيد وليس غنم مثل غرم

ـ كان قلبى هو العمى وعقلى هو البصر

ـ ليت يومى . . . كان أمس

ـ وها هو فى حبائلها قنيص ويأبى من حبائلها الفرارا

ـ وفى الدنيا ارتفاع وانخفاض وتطفح باعتزازٍ وامتهان

ـ فسر برا نسر إن شئت برا وخض بحرا نخض إن شئت بحرا

ـ فكلا اثنيهما يشح ويسخو وكلا اثنيهما يضل ويهدى

ـ ودروب الحياة دربان هذا مخصب بالندى وهذا جديب

ـ وأرانى أحتار فى الكشف والستر فلا أعرف السلامة أينا

ـ ولكنه اختار النوى حينما استوى على جبل وانحطّ بى دونه السّهل

ويجىء اللون دائرا فى فلك التناقض والتضاد والتعارض :

ـ ربما فكرت فى ملأ لونوا بالشجو أنغامى

ـ فهل سأوثر نورى ؟ وإن جنى أم ظلامى

ـ أحس كأنى شمعة قد تآكلت وشاهت بدمع تحتها متجمد

وإن تفاءل ، كان لونه : الأخضر مقرونا بالعطر

وأنت نفحة عطر وأنت خضرة عشب

تظللنى من روضك الخضر ويسلمنى بالعطر من غصنك الزهر

وإن تشاءم ، وجدنا اللون الأسود مع توظيف إمكانات البديع :

ـ متى تنجلى سود العمائم كى أرى طريقى الذى أخفته سود الغمائم

ـ قد تفكرت فى صنيعى فأنكر ت وقد بان لى سواء صنيعى

ويبين وجهة نظره بين السواد والبياض :

مــا أبــالى بــالليلـــة الظلماء بــل أبــالى بــالليلــة البيضــاء
إن أولاهما لتستر أخطـــــــــــا ئى وتعمـى العيــون عـن أســوائى
ليتنــى أملــك الظــلام فــأستخــ ــفى بنفسى عــن أعين الــرقبــاء
لاتلــومــوا فلســت أقــوى على النّو ر ويــاويـــح عـــاشـــق الظلماء

ونجد البـدء بالنداء ، إذ يكثـر عدد الربـاعيات البـادئة بالنداء ، ونجـد ثلاث رباعيات متتابعة تبدأ بالنداء ـ ٤٠ ، ودلالة النـداء فى بداية الرباعية أعلى صوتا منه فى وسطها لأنه يـدل على توجه الشاعر بخطابـه الشعرى إلى مستمع أو مستمعين ، وتأمل نوعية المخاطب تدل على حركة المعنـى وتفاعل الشاعر مع نفسه ومع مجتمعه ومع من حوله .

من النداء : ابنيتى ـ ٤٢ ، ١٦٣ أنجيتى ـ ٢٢ ، ١٤٨ ، أياجارتا ٤٠

أحفيدتى ـ ١٦٥ ، يا فتاتى ـ ١٤٠ ، ١٥٣ أغانيتى ـ ٤٦

يأيها الملأ ـ ١٦٥ يامن ـ ١٨١ ، يا من نزرت ٨ يا من سعدت ـ ١٨١

يا لنفسى ـ ١٦٨ ، يا نفس ٨٠ أحلامى ـ ١٤٠ ، يا حبيبى ـ ١٤٥ ، يا حبيبا ـ ١٩٥ ، ياقلب ـ ٢٠٠ ، يا رفـاقى ٢٩ ، ٣٩ ، ٥١ ، ١٨ ، ١٩١ يا ركب ـ ١٤١ يا صديقى ـ ١٨٠ يا زميلى ـ ١٧٩ يا صديقى الصغير ـ ١٨٣ ، أيها العندليب ـ ٢٦ يا بلبلا ـ ١٥٩ أيها المجد ـ ٢٤ أماضينا المجيد ـ ٧٠ .

أيا دار ـ ٤٠ يا ملاذ الغـواة ـ ١٤٨ يا ناسكا ـ ٣٤ ، يا حجابـا ـ ١٥٥ يا عذاب النفس ـ ٩ يا باقة ـ ٣٥ ، يا فرحى ـ ٥٢ أيا حريتى ـ ١٢٠ ، أيا سيدتى ، سيدتى ـ ٥٨ ، يا رفيقى ـ ٤٧ ، ٤٨ ، يا رفاقا ـ ٦٥ ، أخالد ـ ٦٦ (الملك خالد) ، يا أنت (للحبيبة) ـ ٧٧ ، أيا جبل الآثـام ـ ١٠١ فيا رمضـان ـ ١٩٠ ، يا ليتنـى ـ ١٠٤ وتترد كثيرا جدا ، يا حيرتـى ـ ٣١ ، يارب ركـب ـ ١٣٤ ، يا لهول ـ ١٥٦ ، يا هذه الأرجاء ـ ١٩٣ .

ويعلق ضياء الـدين بن الأثير (١) ، على تكرار النـداء أنه : « لـزيادة التنبيـه ، والإيقاظ مـن سنة الغفلـة . . وهذا من التكـرير الذى أهـو أبلغ مـن الإيجاز وأشد موقعـا من الاختصـار » ، موضحـا فوائد النـداء من : تنبيـه ، وإيقاظ ، وتحزن ، وتلطف .

(١) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، دار الرفاعى ، الرياض ط ٢ ، ١٩٨٤ ، جـ ٣ ص ٣ .

ومن أمثلة ذلك فى مصطلح رباعية :

يا ملاذ الغواة إن أنت لم ترحم هوانى ، فمن سواك الرحيم

يا ملاذ الغواة إن أنت لم تعصم ، فإنى على الضلال مقيم

وقد يكون البدء بالاستفهام بماذا ، أو لِمَ :

ماذا استبان من التقى لفتاتى ؟ ـ لم يا قلب ـ ٤٩٨

ماذا اعتراه بيومه ؟ ـ لِمَ تهوى ؟ ـ ٤٩٨ . وانظر الصفحات (١٠٨ ، ١٧٤ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٣٥) .

وقد يكون البدء بكم : كم تمنيت ـ ٨٨ ، كم قد تمنيت ـ ٩٦ ، كم جبان ـ ١٧٤ . أو بالفعل المضارع المسند للغائب : يهددنى ـ ١٥٤ ، أو كيف : كيف يبدو ـ ١٧٤ ، أو توجيه الخطاب : لا تتجهم ـ ١٥٤ أوليت شعرى ـ ٤٩٨ ـ ٥٧٩ وهى صيغة تراثية . وقد يتضمن حوارا أو يهتم به « حاورته فأجابنى ـ ١٤ » .

وأساس هذا الحوار : قلت ـ ٨١ ، ١٧٠ ، قولى ـ ٢١ ، قالوا له ـ ٤٦٢ ، ٤٦٨ ، وانظر للبدء بالقول : ٣٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٩٥ .

وللكلام فى ابتداءات النص حديث عند ابن الأثير [1] عن جعل مطلع الكلام دالا على المعنى المقصود فتحا ، أو عزاء ، « وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد منه ، ولم هذا النوع ؟ وما فائدته ؟» . ومن صور تقديم المفعول به ـ ١٥٣ ، ٥٧٨ :

فلقد تخمد الحياة صروح ـ تفسد الإنسان صبوته

ولقد توقظ الحياة قبور

وتعكس التراكيب النحوية دلالتها . وقد هون بعض النحويين والبلاغيين من شأن التقديم والتأخير ، مع ماله من فوائد أسلوبية ، لا تنحصر فى تغير بنية الدوال . بل تكون عاملا من عوامل إظهار الدلالات الكامنة فيفجرها الموقع الجديد للكلمة : الحياة ـ الإنسان فيما تقدم .

وقد نبه الجرجانى (فى دلائل الإعجاز) لهذه الفوائد . قال : « باب كبير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعه

---

(١) المثل السائر جـ٣ ص ١٧٣ .

ويفضى بك إلى لطيفه » ، مبينا سر الإعجاب بالتقديم : « فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان » .

وقال ابن الأثير (فى المثل السائر - ٢٣٩ ح ٢) : « هذا باب طويل عريض ، يشتمل على أسرار دقيقة » ، مبينا تسمية : « الأول ما يختص بدلالة الألفاظ على المعانى ، والثانى يختص بدرجة التقدم فى الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك ، ولو أخر لتغير المعنى » .

وعدا هذا قد يكون التقديم أبلغ ، وقد يكون التأخير أبلغ .

وإن ما عبّر عنه السكاكى فى (مفتاح العلوم) قائلا : « إن المفردات رموز على معانيها [1] » - كفيل أن يوسع دلالات الرمز سواءأ كان جزئيا أم كليا .

والرمز وسيط معرفى بين الإنسان والواقع ، حتى رأى بعضهم أن الإنسان حيوان رامز ، وحيوان دال ، لكن محاولة فك رموز الخطاب الشعرى لا تعنى جعله أنقاضا من : الشفرات والقرائن دون اختفاء بالعمق الدلالى .

وتتنوع الرموز فى الرباعيات . وأكثرها ما يكمن فى الحكمة من رمز موح ، وتوظيف الحيوانات والطيور ؛ فمن الحيوانات : الظبى ، حيث الموازنة بين فرحه بالنجاة من شباك الصيد وحزن الصياد بسبب إخفاقه - ٣١ . وتتلوها رباعيات تضم الموازنة بين نهيق الحمار وصهيل الفرس ، وصوت البلبل وادعاء البومة الغناء ، والتآخى بين الهرة والفأر ، وتشبيه نفسه بالطير فى عشق الحرية ، وحوار بين الزهرة والنملة ، والمطاردة من الأفاعى [2] (٣١ - ٣٤) .

ويتكرر رمز الظبى - ١٩٨ فى رباعيتين بعكس السابقة ، حيث يقع فى الشراك ويتفرق السرب عنه ويضرج بالدماء .

وتتوالى رموز الوحوش والثعلب فى إسهام فنى فى إنتاج دلالة التضاد حيث تم ترويضها - ١٨٣ . والعبرة الفنية فى أمثال هذه الرموز تتمثل فى الوقوف أمام تعدد دلالة الرمز، وتعدد دلالة ما تحت الرمز من نبر ووزن وقواف - ندرسها فى الموسيقا - وما فوق الرمز التى تتغير حسب إبداع كل شاعر وتنوع قدرته على إيجاد نسق معين فى آلياته التعبيرية من : إيماء - بالميم - وإيحاء - بالحاء - وجناس صوتى ، وتكرار، ومجاز .

---

(١) مفتاح البلاغة ١٥١ .

(٢) انظر : الأفعى حارسة ، وشريرة ، وبين الخير والشر ، وبين الشعيرة والواقع - ثناء أنس الوجود - رمز الأفعى فى التراث العربى ، مكتبة الشباب ١٩٨٤ .

ومـن الطيور : الحمامـة ، والعقـاب ـ ١٦ ، ومـن رمـوز الطير مـا يكون حقلـه الدلالى : الغناء : كالبلبل ـ ١٥٩ ، ١٦٠ مستمرا فى رباعيتين :

يا بلبلا غنـى فصفقت الخمائل والجداول ـ يرنو إلى الروض الأغـن ويشتهى شدو البلابل .

تمنيت أنى بلبل فى خميلة يداعبنى إلف ويحضننى وكر

المنافسـة بينه وبين البومة التـى تدعى الغنـاء ـ ٣٢ ، تأكيدا لخطـاب التضاد فى إنتاجه الدلالى . ومن الرموز العندليب ـ ٢٦ . ومنه ما يكون حقله الدلالى الجمال : كالشحـرور ـ ١٨٨ ، أو الحزن ـ ١٦٦ « أنا وحـدى فى السرب طير حزيـن » ، أو الفرح ـ ١٩٢ ، ٣٣ ، ١٥٥ :

ليتنى كنت ـ والمنى تسعد النفس على أيكها المنمنم طيرا

إلى جانب ذكر الحيوانات : الكواسر ، والذئاب ، والغضنفر .

الاستمرارية :

ومعظم الربـاعيات ذات موضوع تعتمد فيـه الدلالة على المفارقة الضـدية . وقد يستغرق إنتاج الدلالة أكثر من رباعية ، وأكثر ما يستمر منها ما دار حول (رمضان المبارك) فى شكـل متواصل أو بفـارق بعض الربـاعيات من ١٨٣ إلى ١٩١ ثـم من ١٩٤ إلى ١٩٥ .

وقد تدل وحدة القـافية على استمرار الموضوع فى أكثر من ربـاعية ـ ٧ ، بما يعنى تدفـق المعنى وتـواصله ، أو معاودة الشـاعر الكتابـة فى الموضوع تعبيرا عـن إلحاحه عليه .

وقد نلتقى بما نسميه سلب الاستمـرار وإعاقة التدفق حيث نجد بدايـة الرباعية مترتبا على مـا قبلها ، وقـد نأى عـن موضعـه مثل : لتمنيـت ـ ١٥٣ ، لظمئـت ـ ١٦٠ ، مما يدل على ارتباطها برباعية سـابقة عليها ، (انظر للاستمرارية ٨ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٢ ، ١٨٧) .

التكرارية :

يقول الشاعر فى رباعيته ـ ٩٧ :

أبِق الشباب على . .   ما أحلى الشباب ، شباب روحى !

أبِق الشباب فلستُ   أملك بعده غير الجروحِ

أبِق الشباب لعله . .   يحمى ذُراى من السفوحِ

أبِق الشباب . .   تدل أكواخى على شُمّ الصُّروحِ

تمثل الجملة . ذات الفعل الماضى الثلاثى والمشتق من الفعل المنبثق من جو الحرية والعبودية ـ رنينا خاصا ، وتشع إشعاعا خاصا يتضاعف من تكرارها . فالفعل الماضى ، وقد ضبطه بفتح ثم كسر ، وهو صحيح ، إلى جانب صيغة الفتحتين ، إباقاً وأبْقا وأبقا : العبد ، أى هرب من سيده فهو آبق . وهكذا هرب الشباب المعرف بأل ، وتأكد هربه بالتكرار ، لا محالة . وعلّ تعنى أن محاولات التشبث به قد باءت بالفشل ، فترتب على ذلك أربعة أمور ، حسب بنية الرباعية ، التعجب (ما أحلى) ، والندم والتحسر (الجروح) ، والموازنة بين ماض وحاضر (الذرى ، والسفوح ـ والأكواخ ، والصروح) ، تماشياً مع نهج الرباعيات فى التضاد والتعارض .

ومن التكرار : تكرار مطلع الرباعية ١٢ مرة ٥٢٧ ـ ٥٣١ بعنوان أمنيات ، والجملة الشعرية هنا هى :

تمنيت أنى ناسك فى مغارة   . . . .

تمنيت أنى فى الفدافد كاسر   . . . .

تمنيت أنى فى الذرى الشم صخرة   . . . .

تمنيت أنى فى الكمائم وردة   . . . .

تمنيت أنى بلبل فى خميلة   . . . .

تمنيت أنى فى السماء سحابة   . . . .

تمنيت أنى كوكب متألق   . . . .

تمنيت أنى غصة فى المخانق   . . . .

تمنيت أنى بلسم ، ما يناله   عليل ، . . . . .

تمنيت أن لو كنت بُشْرى لواجد   من الدهر مكروبٍ فتنفعه البشرى

تمنيت أن لو عشت طفلا على المدى   . . . .

تمنيت أن لم أجئ للوجود

هذه الجملة الفعلية الشعرية إيقاع متفجر ينبثق من العنوان ، متفجرا بدلالات تشمل محتوى الرباعيات كلها وعددها ١٩٣٣ رباعية ، ذلك أن ناتج الفعل التمنى هذا والمصدر المؤول بعده ، يمثل وجها من وجوه التناقض والتضاد فى الرباعيات . فالفعل الأول ، مواجهة بين الهدى والضلال ، والفاعل الناسك . والثانى ، مواجهة بين الصراع بين القوى والضعيف ، والفاعل الحيوان الكاسر فى الغاب . والثالث ، مواجهة بين اليأس والإصرار ، والفاعل الصخرة . والرابع ، مواجهة بين الجمال والقبح ، وفاعله الوردة . والخامس ، مواجهة بين غدر الأصدقاء ووفاء الطيور ، وفاعله البلبل . والسادس ، مواجهة بين الجدب والعطاء ، وفاعله السحابة . والسابع ، مواجهة بين النور والظلام ، وفاعله كوكب . والثامن ، مواجهة بين الصراحة والنفاق ، وفاعله غصة . والتاسع ، مواجهة بين الخير والشر ، وفاعله بلسم . والعاشر ، مواجهة بين الفرح والحزن ، وفاعله البشرى . والحادى عشر ، مواجهة بين البراءة وعكسها ، وفاعله طفل . والثانى عشر ، مواجهة بين الحنان وفقده ، وفاعله رفض المجىء للوجود .

تتراوح بنية الجملة المكررة ، وهى الجملة المفتاح بين :

الفعل والحرف المصدرى وياء المتكلم بدون حرف جر : ٥ مرات .

الفعل والحرف المصدرى وياء المتكلم وحرف الجر : ٤ مرات .

الفعل والحرف المصدرى ولو : ٢

الفعل والحرف المصدرى وحرف النفى لم : ١ .

والفاعل للحدث ـ وهو خبر أنّ ـ دائما نكرة لينطبق على كل من يمكنه القيام بهذه المهمة وتتحقق فيه المناسبة ، وقد تنوع الفاعل بين الإنسان ٣ مرات ، والجماد ٣ مرات ، والحدث ٣ مرات ـ وهى بالتساوى ، بينما كان لكل من :

الحيوان ، والنبات ، والطير مرة واحدة لكل ، لأن محور التضاد فى الرباعيات أبطاله : الإنسان (المتفاعل) ، الحدث (صورة الفعل) ، والجماد (بيئة الفعل) . ولم يغفل الشاعر الحكمة ، فقد وردت أحيانا فى رباعية مرتين أو ثلاثا ختاما للحكمة ، كالمعتاد .

وجرعة التكرار فى الرباعيات المذكورة ولدت تكرارا آخر فى البيتين :

منى نتمناها . . ولو صحت المنى

تمنيت أن لو عشت طفلا على المدى مدى العمر والعمر المديد قصير

تكرار يعضد النظام الداخلى للنص ، ويكثف الدلالة الإيحائية للكلمة والجملة ، والنص بأسره . وفى هذا التكرار ، نلمس رصد العلاقات المتبادلة عبر الإفراد والتركيب وإسهامها فى بناء الصورة الشعرية الكلية ، ويمكن النظر إلى الجملتين المفتاحين المكررتين : أبق الشاب / تمنيت أنى من خلال منظور رأسى ، ومنظور أفقى ، ففى تركيب المحور الرأسى نجد التبادل الدلالى :

أبق الشباب ، تمنيت أنى

وفى تركيب المحور الأفقى : أبق الشاب : ما أحلاه ـ ضاع ـ جاء ـ موازنة ، وتمنيت أنى : ناسك ـ كاسر ـ صخرة ـ وردة ـ بلبل ـ سحابة ـ كوكب ـ غصة ـ بلسم ـ بشرى ـ طفل ـ عدم ، وهنا نجد التركيب الدلالى ، وفيه نجد المبتدأ وتعدد الخبر وتلونه ، وهذا ما يولد الناتج الدلالى أو المعنى .

وقد دافع ضياء الدين بن الأثير [1] عن تكرار أن فى الآية ٩٦ من سورة يوسف . فلما أراد أن يبطش قائلا : « فائدة وضع الألفاظ أن تكون أدلة على المعانى » . ويتنوع التكرار بين تكرار الفعل كما سبق ، ومثل ١٩٠ ، ٩٥ : أنر يا أيها المرموق من بارئك الدربا .

أنره لنا . . .

دثرونى فإن فى . . .

دثرونى وقرب اللهب . . .

وهو تكرار متساو بوزن واحد

وتكرار الحرف ـ ١٦ ، ٩٦ يضيف إلى التشكيل الصوتى للصورة أثرًا إيحائيا ودلاليا : هو المستبد هو المخلفا . .

فيالنا من طبعه الملتوى وياله من ليله الغاسق

لم تهوى القلوب / لم تهواه ؟

---

(١) المثل السائر جـ٣ ص ١٧ .

كذلك تكرار : كم ، ويا ، وحروف الاستفهام .

وتكرار الاسم ٩٦ ، ١٤٢ :

والشاعر . . الشاعر مصنعٍ إلى ـ والسيد السيد يوم النشور

وهو تكرار يرتبط بموقفه الفكرى فى الرباعيات ، وهو مواجهة المتضادات . كما أنه تكرار ينبثق من الحس الدينى (دثرونى) ، أو مهمة الشاعر ومنزلته ، بما يعنى قيام التكرار بدور التنبيه إلى ما يريد الشاعر توصيله من رسالة ، ويؤدى التكرار ما تؤديه الحكمة فى الرباعيات من تكثيف الدلالة مهما تنوع موقعه بين البدء والختام .

ومما بين أيدينا من أمثلة للتكرار تعدد دلالات الكلمة بتعدد صورها حسب التكرار تحقيقا لقول بعضهم : الكلمة كالحرباء تتغير ألوانها وتنبثق عنها ألوان متعددة حسب موقعها ، ولهذا تراها وهى معزولة غيرها وهى فى تراكيبها المكررة .

أما تناول الموضوع الواحد فى رباعيات عديدة ، فهو يحقق ـ عن طريق التضاد ـ نوعين من العلاقات : إحداهما ، علاقة تكاملية تقتضى استدعاء متبادلا ، أى باستدعاء نقيض ما يذمه الشاعر أو ينقده ؛ فالغدر تستدعى ليس وفيا . والثانية ، علاقة تدرجية ، فالخائن تستدعى الأمين ، والمنافق تستدعى الصريح أو الصادق ، وهكذا تصوّر الضّدية وجو المجتمع فى أشكاله تأكيدا لرأيه فى الشعر :

إنما الشعـــــر ذوب روح وفكــــر ... وهـو ـــ لـو تعلمـون ـــ أكرم بـذل
وأرى فى الفكـــــر منقصتـــــى ... وأرى فى الحسّ إيـــــلامـــــى

التناصية

يهاجر نص البارودى إلى الرباعيات : ٨٨٠ ، ٤٦ فى قوله :

ـ اعترانى من الزمان كلال وعزوف عن لهوه وملال

ـ وأرانى من بعدما اكتسح الشيب سوادى وأوهنتنى السنون

اقترابا من قول البارودى [1] فى الشيب :

(١) ديوانه ، الأميرية ، ١٩٥٣ ، ص ٤١ ، ٤٢ .

كيف لا أندبُ الشبابَ وقد أصبحـ ـتُ كهـــلاً فى محنــــةٍ واغترابِ
أخلَـقَ الشَّيـبُ جِدَّتـى وكسانـى خِلعـــةً منـــه رثَّــةَ الجلبـــاب
ولـوى شعـرَ حـاجبـىَّ على عينـ ـــىّ حتـــى أطـــل كـــالهداب
لا أرى الشـــىء حين يسنـــح إلا كخيـــال كـــأننـــى فى ضبـــاب
وإذا مـــا دعيـــت صرت كـــأنـــى أسمـعُ الصـوت مـن وراء حجـاب
كلما رُمْــتُ نهضـــة أقعـــدتنـــى وَنْيــةٌ لا تقلهـــا أعصـــابـــى

هكذا نرى النص الغائب [١] فى التداخل النصّى أو هجـرة النص أو التناص أو التناصيـة وهو مـا عبر عنه محمـد بنيس [٢] « بحفـريـات النـص » ، بعـد أن تبين «لسوسير » أن « سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى ، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة » ، وأطلق باختين فى هذا المجال مصطلح « الكرنفال » ، وما سماه النقاد تسميات حسب نوع التداخل وهى :

التـداخل النصـى أو الاستشهـاد ، والوصـف النصـى ، والنصيـة الواسعـة ، والنصية الجامعة على نحو ماذكر القدماء من أنواع السرقات من : نسخ ، وسلخ ، ومسخ [٣] .

وشاعرنا فى رباعيـاته ، يلتقى مع غيره ١٧ ، ٩٥ ، ١١٣ ، ٥٢ ، ٨٩ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ٩٥ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ، ٣٩ ، ٤٠ :

فى قوله : قـرع الظلوم عليه سنّا ، وهى كنـاية مأخوذة مـن التراث ، ومن عض الأنامل ، ومن الشعر ومن القرآن الكريم [٤] .

---

(١) انظر محمد بنّيس ، الشعر المعاصر ، دار توبقال ، المغرب ط ١ ١٩٩٠ ص ٧٩ او ما بعدها . وهو ما بحثه القدماء فى باب السرقات : سرقات أبى تمام لابن عمار القطربلى ، وسرقات البحترى من أبى تمام لبشر بن يحيى النصيبى ، وسرقات أبى نواس لمهلهل بن يموت بن المزرع ، والإبانة عن سرقات المتنبى لأبى سعيد محمد بن أحمد العميدى ، وما كتبه ابن رشيق فى العمدة ، والجرجانى فى الوساطة ، وابن الأثير فى المثل السائر جـ٣ ص ٢٥٩ ـ طبعة الرفاعى بالرياض .

(٢) نفسه .

(٣) المثل السائر جـ٣ ٢٦٥ ـ ٣٣٨ .

(٤) ﴿ ويوم يعض الظالم على يديه ﴾ ٢٧ الفرقان . ﴿ واذا خلوا عضوا عليكم الأنامل من الغيظ ﴾ ١١٩ آل عمران .

وقوله أياجارتا لاتفرقى ، بما فى ذلك من استخدام هذا النداء كثيرا عند شعراء الحب وبخاصة العذرى .

وقوله أواه من دنف يهوى يصاحبه ، باستخدام الكلمة التراثية : دنف وهى المريض ، وتستعار للمحب .

وقوله : جوزوا لأسباب السماء بسلم   وتسللوا لمواقع الجوزاء

تمنيت أنى فى الفدافد كاسر ـ والفدافد جمع فدفد بالفتح وهى المكان الغليظ ، دثرونى ـ جللونى ـ ووزن الثانية وماله من إشعاع روحى دينى .

صنت نفسى عن الصغار ـ فسوف تطوى السجافا

من قوله تعالى : ﴿ يوم نطوىَ السماء كطى السجل للكتب ﴾ ـ ١٠٤ الأنبياء .

لبئس شرابى إن شربت من القذى

وقد وردت فى الشعر العربى كثيرا .

أحمامتى لا تجزعى   منى فما أنا بالعقاب

ألا يحسبنى العالم مفطورا على الجنف

من قوله تعالى : ﴿ فمن خاف من موص جنفا ﴾ ـ ١٨٢ البقرة .

من بعد نأيك ما أرى ددنا أى اللهو واللعب .

يا أيها الملأ المجبول من جنف ، وترد كلمة الملأ فى القرآن الكريم كثيرا وهكذا نجد باستخدام كلمات : جوزوا ـ الجوزاء ـ الفدافد ـ دثرونى ـ صنت نفسى ـ السجافا ـ القذى ـ الجنف ـ الغضنفر ـ الطرس . نجد الإشعاع التراثى ، مثلما نرى فى جملة :

ليت شعرى ، وهى من الجمل المكررة بحس تراثى :

ـ ليت شعرى لم الجهامة والخوف من الناس

ـ ليت شعرى ماذا يريد من الإثم أثيم ما التذ من آثامه

وواضح تكرار مادة الإثم .

الموسيقية :

تراوحت أبنية القافية بين الإطلاق والقيد ؛ ويكثر القيد بطريقة ملحوظة ، وتمضى الرباعيات منوعة على القوافى فى كل منها ، ويساعد هذا التنوع على تنويع

المعنى والدلالة ، إذ يتغير الموضوع من رباعية إلى أخرى ، وهذا التنوع جعل القافية مرنة سهلة ويكون العروض بمثابة الجزء من الإيقاع الكلى ودال من دوال موسيقية متعددة تسهم فى إنتاج دلالية الخطاب الشعرى لا يكون فيها البيت مستقلا . بل لاتستقل الرباعية ـ إيقاعيا ـ عن غيرها ، انتقالا من وحدة البيت إلى وحدة النص ، يكون فيه البيت ذا صلة بغيره ، ويصبح النص دالا مركبا وليس مجموع دوال مستقلة أو متجاورة .

ومعلوم أن الهمزة إما : قطع أو وصل ، لكن الإيقاع يفرض نفسه ، إذ يقوم الهمز بدور موسيقى فى التحول من القطع إلى الوصل أو العكس :

نقشت على الماء . إسم الحبيب (بالهمز) للتعبير عن رغبة الشاعر فى إبراز صوت ما إسهاما فى إنتاج الدلالة ، وليس مجرد ارتكاب ضرورة شعرية على نحو ما رخّص القدماء .

كما يلعب النقط دوره فى الكم الموسيقى ، والوقت :

والشاعر . . . الشاعر مصغ إلى باطنه . . . ليس إلى الظاهر

يرثى لمن يشدو بلا مزهر ولا لهاة . . . من فم . . . حائر

ويوظف من البديع ألوانا تسهم إسهاما موسيقيا بمراعاة النسق فى التراكيب :

جافتك أيامى ولست بنادم وجوتك آلامى ولست بمجتدى

حيث يتشاكل : « جافتك وجوتك ـ أيامى وآلامى ـ بنادم وبمجتدى

فسر برا نسر ـ إن شئت ـ برا وخض بحرا نخض ـ إن شئت ـ بحرا

ويستمر ذلك فيما يأتى على المستوى الصوتى ، والتركيبى ، حيث يحدد كل جزء بتشابهه مع غيره :

أُنجح هذى العلا أم رسوب .

أفيض نوالها أم نضوب .

أترانى بدعا فقد يحزن السا لب منى ويفرح المسلوب

أمن غباء أم عياء

أنا ما جنيت وإن حنيـ ت ألم يقم بالأمس عذرى ؟

لو كنت تنصت كنت تر فع قبل كل الناس قدرى

أو تكرار حرف فى بيت واحد أو رباعية واحدة :

كالشين فى رباعية : يقولون : إن الشيب ـ ٩٥ .

وهى ألوان موسيقية أفاض السلف من النقاد فى بيان أوجهها البديعية ، وأفاض النقاد المحدثون فى تسميات بعضها من « التشاكل » الصوتى والنبرى والإيقاعى والتكرارى ، قال عنه محمد مفتاح « إنه تنمية لنواة معنوية ، سلبيا أو إيجابيا بإركام قسرى أو اختيارى لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة »(١) .

وعبر عنه عبد الملك مرتاض (٢) مشيرا إلى غموض التعريف السابق ، إذ رأى التشاكل نحتا من اللفظين اليونانيين : ISOS ومعناه يساوى أو مساو ، Topos ومعناه المكان ، فكأن هذه التركيبة تعنى المكان والتساوى أو تساوى المكان ثم أطلق التعبير على الحال فى المكان أى فى مكان الكلام .

ويشيع التدوير فى كثير من الرباعيات ، ومنها ما يكثر التدوير فيها فى بيتين أو أكثر ـ ١٣٥ ـ ٣٨ .

ليتنى أملك الظلام فأستخفى بنفسى عن أعين الرقباء

لكن التدوير يغيب بغياب ضبطه ، وياويح عاشق الظلماء . لكن التدوير يغيب بغياب ضبطه ــ كما قدمنا ــ فى بعض الرباعيات مثلما نجد فى الصفحات ١١ ، ٥٨ ، ١٥٦ .

كما يكثر التصريع فى بداية الرباعيات :

تمنيت أنْ لم أجيء للوجودْ　　　فقد زلزلتنى صوارى الوجودْ

وتفيد الجملة الاعتراضية فى بيان موقف التضاد وفى الموقف الموسيقى معا :

أرى الوحش لا يفرى أخاه بنابه　　　فما يفتك الذئب المناوش بالذئب

ولكنه ـ إن جاع ـ نال نصيبه　　　من القوت واستكفى ولم يلو بالصحب

---

(١) تحليل الخطاب الشعرى ص ٣٠ .

(٢) التحليل السيميائى للخطاب الشعرى ــ مخطوط ، والمرجعان نقلا عن عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبى ، ط١ ، ١٩٩٣ ص ٩٧ وما بعدها .

وقد قلنا إن الرباعيات تمضى على نسق موحد القافية كل أربعة أبيات وخرج عن هذه البنائيـة الموسيقية خمس رباعيات زاد فى كـل منها شطر بروى مختلـف فى أربعة منها ومتفق مع واحدة . (ص ٣١ ، ٣٢)

وقد تراوح الوزن البحرى بين التام والمجزوء ، واستوعبت الرباعيات معظم بحور الدوائر الخمس العروضية .

خاتمـــة

هكذا تحركـت الرباعيات فى هيكليـة وبناء موسيقى ودلالى معمارى ، كما تـدفق المعنى واستمر فى أكثر من رباعية وحين تنوع الخطاب الشعرى بين المباشرة والإيحاء ، اكتفت المبـاشرة بنفسها عـن القنوات المجازيـة ، فكان الوصـف والفضاء المكـانى والذهنـى ، وحين استعانـت الإيحائية بـالقنوات المجـازية كـان التخييل والفضـاء المجازى ، كان الفضاء الأول فكريا فكان معلوما ذهنيا محدد المكان ، وكان الفضاء الثانى عاطفيا موحيا فكان احتماليـا متخيلا ، لا مكان له ممثلا فى الفردوس الغائب أو اليوتوبيا واستعانت بالرمز والتكرار ، والموسيقا ، واستقبلت هجرة نصوص إليها هى مجمل استيعاب الشاعر للتراث الشعرى وصولاً إلى حفريات النص .

فى الخطاب القصصى

* الأسرة التيمورية والقصّ
* تصوير الحروب فى الفنون القصصية
* السّارد وظل السّارد فى قصص الحمامصى
* أحلام مواطن فى مهمة انتحارية لفتحى سلامة
* الحلم بالمستقبل وثنائيات التضاد
فى جبال العشق لعبد اللطيف زيدان
* الرحلة إلى الخارج فى القصة العربية الحديثة

الأسرة التيمورية والقصّ (١)

اشتهرت فى مجال العلم والأدب أسرة « تيمور » . وقد أحب أفراد تلك الأسرة العلم والأدب ، منذ استقرت فى مصر ، فالأب «إسماعيل تيمور» ، كان محبا للعلم ، حريصا على القراءة والبحث . وابنه «أحمد تيمور » ، هو الذى انتزع ريادة الشهرة فى تلك الأسرة بحق ، فقد ولد « أحمد تيمور » عام ١٨٧١ م ، وورث عن أبيه إسماعيل مكتبة ضخمة ، أخذ ينميها ويكثرها ويزيد فيها حتى ضمت ٢٠٠,٠٠٠ (مائتى ألف مجلد) ، وصارت ثالثة مكتبات ثلاث فى العالم العربى ، وهى :

دار الكتب المصرية ، والمكتبة الأزهرية ، ومكتبة تيمور أو (الخزانة التيمورية) .

وقد امتازت هذه المكتبة بمجموعة من المخطوطات والشروح القيمة النادرة . وقد اشتهر « أحمد تيمور » باشا بكثرة تعليقاته على الكتب ، وجودتها ، وقد ألف مؤلفات عديدة ، منها كتابه (أوهام شعراء العرب فى المعانى)[٢] . أما منزله فقد كان منتدى علميا وأدبيا يجتمع فيه العلماء والمفكرون ، منهم الشيخ محمد عبده ، والشنقيطى ، والبارودى وأمثالهم . كما كان أحمد تيمور يلتقى برواد الأدب الحديث فى المكتبة السلفية عند محب الدين الخطيب بالقاهرة ، وقد توفى العلامة أحمد تيمور عام ١٩٣٠ م .

أما « عائشة التيمورية » ، فهى شقيقة أحمد تيمور ، وهى شاعرة كتبت الشعر العربى والتركى والفارسى . ولدت سنة ١٨٤٠م وتوفيت سنة ١٩٠٢ م ، ولها ديوان (حلية الطراز) .

فإذا ما تركنا الأب « إسماعيل » ، والابن « أحمد » ، والبنت « عائشة » ، وانتقلنا إلى الأحفاد ، وجدنا من بينهم اثنين ذاع صيتهما فى الحياة الأدبية المعاصرة ، وملأ الأسماع والقلوب ، وهما : محمد ، ومحمود تيمور .

---

(١) ص ٨٤ المجلة العربية الرياض ـ مايو ١٩٨٣ .

(٢) انظر كلمة طه حسين فى هذا الكتاب فى استقبال محمود تيمور بالمجمع ط١ ١٩٥٠ ، ومقدمة الكتاب لمهدى علام .

اشترك « محمد » و « محمود » فى حب الأدب والدرس الأدبى ، وبخاصة القصة والمسرح ، وقد ملك حب الأدب عليهما أقطار نفس كل منهما ، فأصدرا — فى طفولتهما — مجلة وزعاها على أفراد الأسرة وعلى الأصدقاء ، كما كون « محمد » ما يشبه الفرقة المسرحية فى المنزل .

كان « محمد » بمثابة الأستاذ الأدبى لمحمود . ويمكن القول إن الجيل الأدبى المسرحى منذ مطلع القرن العشرين مدين لمحمد تيمور بالسبق والريادة فى مجال المسرحية ومجال القصة القصيرة ، فقد كانت أول أقصوصة قصيرة من إنتاجه ، وهى أقصوصة (فى القطار) نشرها ضمن مجموعته القصصية (ما تراه العيون) ، كما تفوق فى مجال التمثيل والتأليف المسرحى .

وقد ولد « محمد » عام ١٨٩٢ م ، وبعد أن أتم تعليمه فى مصر ، سافر إلى أوروبا لدراسة الطب ، ثم تحول عنه إلى دراسة القانون ، لكن ميوله الأدبية غلبت اتجاهه الدراسى ، فعاد إلى مصر من أوروبا يحمل آراء جديدة فى الفن بثها فى أخيه محمود وفيمن حوله من أعضاء المدرسة الحديثة ، ويشتغل بالمسرح تأليفا وتمثيلا ، وحين شبت ثورة عام ١٩١٩ م ، أسهم فيها بجهده الفنى ، وكان من ذلك مسرحيته الشهيرة (العشرة الطيبة) التى تضمنت نقدا لاذعا لما حولها ، وقد مات سنة ١٩٢١ م ، وهو فى ريعان شبابه ، وجمعت مؤلفاته فى كتاب (مؤلفات محمد تيمور) .

وقد ذكرنا ، منذ قليل ، المدرسة وهى مدرسة فنية نشأت فى أعقاب قيام ثورة سنة ١٩١٩ فى مصر ، ووجدت فى صحيفة (السفور) لعبد الحميد حمدى بعض غذائها . ثم لما توقفت المجلة سنة ١٩٢٤ م ، أصدرت صحيفة (الفجر) ١٩٢٥ - ١٩٢٧ م . ثم لما توقفت المجلة ، كتب أعضاء المدرسة فى مجلات :

المفيد ، والمشكاة ، والرجاء ، والتمثيل ، وغيرها ، وتعددت لقاءات أعضاء المدرسة فى مقهى (الفن) إلى ما بعد سنة ١٩٣٠ م ، واهتمت المدرسة بالتجريب وبالفن القصصى والمسرحى ، ورأوا إيجاد أدب محلى صميم يعبر عن البيئة ، ويثور على التقليد والاقتباس . وإذا كانت قد بدأت فى قصرى آل رشيد وآل تيمور ، فإنها ما لبثت أن خرجت إلى الشارع والمقهى ، وبرز محمد تيمور رائدا لتلك المدرسة ، وبرز أحمد خيرى سعيد ، ومحمود تيمور ، وحسين فوزى ، ومحمود طاهر لاشين ، وإبراهيم المصرى وغيرهم . ولسنا فى مقام الحديث المفصل عن هذه المدرسة ، إلا بالقدر الذى يشير إلى إسهام التيموريين : محمد ومحمود فيها .

وكما برز محمد برز محمود ، فكتب القصة والمسرحية فى وقت لم يكن هذا الفن قد نضج فى أدبنا العربى الحديث على نحو ما نضج فى الآداب الغربية .

وقد ولد « محمود تيمور » عام ١٨٩٤م ، بمنزل تيمور « بدرب سعادة » ، بين «الموسكى » و « باب الخلق » بالقاهرة . وقد فقد أمه فى الخامسة من عمره ، وكان يتسلل إلى جناح مكتبة أبيه بمنزل الأسرة بعين شمس ، أو عزبة قويسنا ، فيجد أباه مشغولا بالقراءة ، فكان ذلك أحد أسباب عشقه الأدب .

ولما أنهى دراسته الابتدائية فالثانوية ، التحق بالزراعة العليا ، ولكنه لم يستطع إتمام دراسته بها لإصابته بمرض شديد ، كان السبب الثانى الذى دفعه إلى دنيا الأدب والقراءة ، وجعله يتخذها عوضا عما فاته من دراسة . وفى كتابه (شفاء الروح) ، يذكر فى الفصل الأول حديثا عن العوامل التى أسهمت فى تكوينه . كما كان لشهرة أسرته الأدبية ومكانتها الاجتماعية أثره . وقد بدأ حياته ــ كأخيه محمد ، وكمعظم أبناء جيله ـ بكتابة الشعر . ويمكن قراءة بعض نماذج شعره المنثور ، نشرها فى مجلة السفور (١) ، والشباب (٢) ومجلتى ، والهلال ، وغيرها . ثم هجر النزعة الشعرية إلى القصة .

وقد تعددت أسفاره خارج نطاق العالم العربى ، فازداد اتصالا بالثقافة الأوروبية وبخاصة الأدب الفرنسى ، وغيره من الآداب . وبدأ تأثره الواضح بموباسان ، حتى بدا ذلك فى إنتاجه ، فسمى (موباسان المصرى) . كما تأثر بغيره من الكتاب العالميين أمثال : جوركى ، وفلوبير ، وزولا ، وديكنز .

وحين اشتغل بالصحافة هو وأخوه « محمد » فى مطلع حياتها الأدبية فى (السفور)، لم يرض أبوه بذلك . وقد صار عضوا بمجمع اللغة العربية منذ سنة ١٩٥٠ م ، ونال جوائز أدبية ، منها الجائزة الأولى من مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٧م ، وجائزة الدولة فى الآداب سنة ١٩٥٠م ، وجائزة واصف غالى بباريس سنة ١٩٥١م عن كتابه المترجم للفرنسية (عزرائيل القرية) ، وجائزة الدولة بمصر سنة ١٩٦٣م . وقد توفى سنة ١٩٧٣ م .

---

(١) ٦ من نوفمبر عام ١٩١٩

(٢) ١٩ من فبراير عام ١٩٢٠ ، و١٥ من إبريل عام ١٩٢٠ .

ويطول بنا المقام لو أخذنا نستقصى إنتاجه ، ونذكر منه على سبيل المثال : رجب أفندى ، والأطلال ، وأبو على عامل أرتست ، ونداء المجهول ، وكليوباترة فى خان الخليلى ، وسلوى فى مهب الريح ، وثائرون ، وشمروخ ، وإلى اللقاء أيها الحب ، والمصابيح الزرق ، والشيخ جمعة ، والشيخ سيد العبيط ، والحاج شلبى .

ومن بحوثه : دراسات فى القصة والمسرح ، وفن القصص ، وظلال مضيئة ، والأدب الهادف .

وهكذا ، وجدنا الأسرة التيمورية متعددة العطاء ، وافرة الثراء الفنى ، وقد تكونت لجنة نشر المؤلفات التيمورية وتولى رياستها خليل ثابت .

تصوير الحروب
فى الفنون القصصّية

عالجت الحرب العالمية الثانية : أحداثها ، وويلاتها ، آثارها فى العالم العربى سياسيا وعسكريا واجتماعيا روايات عديدة منها : (الثلاثية) لنجيب محفوظ وخاصة (الجزء الثالث) منها (السكرية) ، بالإضافة إلى معالجتها للأحداث الكبرى من سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٤٤ من توقيع معاهدة سنة ١٩٣٦ وإنذار فبراير فى مصر . . إلخ ، (وزقاق المدق) ، (وخان الخليلى) للكاتب نفسه ، (والرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم ، و (مليم الأكبر) لعادل كامل ، (والجنة العذراء) لعبد الحليم عبد الله ، (ورد قلبى) ليوسف السباعى ، (والطريق الطويل) لنجيب الكيلانى ، (وقلوب خالية) لعبد الرحمن الشرقاوى ، (وثلاثية) أحمد حسين : (أزهار ، والدكتور خالد ، ثم واحترقت القاهرة) حيث صورت الأولى بداية الحرب ، والثانية أحداثها ، والثالثة نهايتها ، وكذلك رواية (ثم تشرق الشمس) لثروت أباظة ، ورواية (ميرامار) لنجيب محفوظ عن طريق التذكر والاسترجاع فقط .

وإلى خان الخليلى ، تهاجر أسرة عاكف من حى السكاكينى قرب العباسية هربا من الغارات المستمرة التى كانت تزلزل القاهرة زلزالا ، ويبدو معنى التشتت وعدم الاستقرار فى هذا الحدث ، ويصور الكاتب غارة من تلك الغارات : (أضاءت الحجرة المظلمة بنور عجيب آت من الفضاء وأعقبه صفير مبحوح انتهى بانفجار شديد دوى فى سماء القاهرة دويا شديدا مزعجا ، فانتفض رعبا ، وتولاه فزع جنونى ، وقفز نحو الباب لا يلوى على شىء . وضاعف من الرهبة أن الحجرة لم تزل مضاءة بذاك النور الوهاج الذى اخترق نوافذها من الخارج داعيا القذائف إلى أهدافها ، وتتابعت الانفجارات الشديدة واختلط تفجرها بذاك الصفير المبحوح الممقوت ، فارتجت الأرض ارتجاجا وزلزل البيت زلزالا ، ولم ينقطع الضرب لحظة

واحدة ، وبـدا كأن السماء ستظل تقذف الأرض بهاتيـك الرجوم الشيطـانية فى ذاك العناد الشيطانى الجبـار ، ووجد والديه فى الصالة ، الأب معتمـدا ذراع الأم يوشك أن يسقط صريع الفزع والإرهاق ، فهرع إليهما وتأبط ذراع والده ، وصاح بهما : هلما إلى مخبـأ العمارة ، ومضـوا مسرعين تتقـدمهـم الخادمـة ، وتسـاءل صـوت متهـدج مضطرب : مـا هذا النـور ؟ هل شـب حريـق فى الخارج ؟ فقال أحمد وهـو يعالـج أنفاسه المضطربـة ويتبين مواقع قدميه من السلم : هى مصـابيح (المغنسيوم) التى قرأنا عنها فى الجرائد .

فقال الرجل :

ربنا يلطف بنا ، وكان السلم مكتظا بالهابطين الداعين الله من قلوبهم » .

كما نستمع للمحاورات البسيطـة السـاذجة فى جلسة المساء ، بقهوة الـزهرة التى يحضرها أحمد عاكـف وصحبه وفيها آراء « المعلم نـونو » صاحب مبـدأ « ملعون أبو الـدنيا » وفيهـا يبـدو إعجابـه بهتلـر مؤكـدا أن ذكـاءه لا بد عـائد إلى أنـه يتعاطـى «الحشيش » ، ذلك لأن نونـو من مدمنيه . وإعجاب « نونـو» يكشف عن الشعور السائد فى مصر آنـذاك وهو تأييـد ألمانيا وتشجيع « روميـل » ، لا إيمانا بما تؤمـن به ألمانيا أو حباً لها ، بـل تحديا للاستعمار البريطانى الجاثم فـوق صدر مصر . ويدور حوار بين أحمد عاكف وأحمد راشد : (فابتسم أحمد راشد . استطاع أن يبتسم ثانيا ، وقال لصاحبه : أرأيت إلى هؤلاء المتعصبين الألمان ؟ وأنت ؟ هل أنت كهؤلاء ؟ وكان عاكف يتلذذ كعادته بمشاركته المغلـوبين ، عواطفهم ، ولما كانت الغلبة للألمان فى ذلك الوقت ، فقد قال بغير تردد :

كلا . . إنى مع الحلفاء قلبا وقالبا .

فسوى المنظـار الأسود على عينيـه ، وقال : (لى أمـل واحد : أن ينتصر الـروس ويحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام) ، وتبدو من خلال المقارنة السريعة فنية التناول هنا بما يرفع الرواية درجة فوق التنـاول فى (رد قلبى) ، حيث يبدو العرض هناك من خارج الشخصية ومن داخل المؤلف ، بينما يبدو هنا من داخل الشخصية متفقا مع طبيعتها ، الأمر الذى جعلـه يصور الحرب بإشاعاتها المجسدة والمبـالغ فيها ، حتى ليذهب بعضها إلى أن هتلر ينطوى على احترام للبقاع الإسـلامية ، بل قيل إنه يبطن الإيمان بالإسلام ! !

وتصور (زقـاق المدق) مظهرا مـن مظاهر الآثـار الخلقية النـاجمة عن الحرب ، فنرى « زيطة » ، الشيطان الأسود القبيح صانـع العاهات ، يسكن خرابة ، ويشوه

الناس الـراغبين فى احتراف الشحاذة ، ولعله يقوم هنـا مثلا للتشويـه الخطير الذى أحدثته الحرب فى النفوس ، ماديا ومعنويـا على حد سواء ، ويبدو فى الرواية بعض أفـراد الطبقـة الكـادحـة ، وهـم يعلقـون الآمـال (بـالأورنـس) ، حيـث العمـل بمعسكرات الإنجليـز نظير ثلاثين قـرشا فى اليـوم . ويجن « حسين كرشـه » ببريق الكسب هناك ، فيذهب ثم يأخذ معه « عباس الحلو » الذى يترك خطيبته « حميدة » (تيتى) ، ويبدى حسين رأيـه فى الحرب من وجهة نظر نفعية بحتـة يقتصر صدقها عليه وعلى بضعة أفراد مثله ، يقول : (الجيش الإنجليزى كنز لا يفنى . . هو كنز الحسـن البصرى ، ليست هـذه الحرب بنقمـة كما يقـول الجهلاء . . ولكنهـا نعمـة النعم ، لقـد بعثها ربنا لينتشلنـا من وهدة العوز ، على الـرحب والسعة ألـف غارة وغارة ما دامت تقذفنا بالذهب ، حقا هزمت إيطاليا ، ولكن ألمانيا باقية ، ووراءها اليابان ، وسوف تطول الحرب عشرين عاما) . وأرى فى هذا التصوير مجافاة للواقع ، فإن التاريخ يقرر أن العمال قاطعوا العمل مـع الإنجليز وأسهموا إسهاما لا يقل عن الإسهام الحربـى فى ذلك المجـال ، وهذا مـا لم تصوره الـرواية ، بـل حرصـت على تسجيـل عكسه . وكـان أولى بالكـاتب أن تعكـس روايته صـدى ظاهـرة المقاومـة والنضال فى صورة التعامل السلبى مع العدو . ويتفـق معه الكاتب ، الذى توقف عن الكتـابة ، عـادل كامـل فانـوس ففى روايتـه (مليم الأكبر) ، نجـد « مليم » شخصية على النقيـض من شخصيـة « خالـد » ، حيث نجـده لا يرى بـأسا فى أن يعمل قوادا ، أو يتعاون مع الجيش الإنجليزى وجنود الحلفاء خلال الحرب . وكلتا النـاحيتين كتـأثير للحـرب : الجانب الجنسـى ، والجانـب المادى أراهما فى (خـان الخليلى ، وزقـاق المدق) ، حيـث تمثـل حميـدة فى (زقـاق المدق) ، فى سقـوطهـا وانحدارهـا ، تكملة الصـورة المتمثلة فى زيطـة ، ومليم ، ونـونو ، لنلمـس التأثير المادى والمعنوى معا . فحميدة وعباس الحلو يتواعدان على الزواج ، ويعلقان إتمامه بعودته رابحا من العمل بمعسكـرات الإنجليز ، ويمضى الشاب لتنفيذ اتفاقهما ، أما هى ، فتقع فريسة الحرب والاحتلال على يد القواد ، « فرج إبراهيم » الذى يفلح فى التقاطهـا وانتزاعها من الـزقاق ، وتغييرها داخليـا وخارجيا ، ليجعلها نـواة بؤرة فساد يديرها بغيـة إمتاع جنود الاحتلال وابتزاز نقودهم ، الأمر الـذى يدفع بعباس إلى قتلها بعد عودتـه ، ويموت بعد ذلك على يد الجنود السكـارى ، على مرأى من زميله الجبـان حسين كرشـه . ويبدو هـذا التأثير الخلقـى فيما حدث لبسيمـة بطلة (الطريق الطويل) لنجيب الكيلانـى ، حيث ينالها مخدومها بخسة وضعة ، وننتقل إلى مؤلفة تبدأ من الحرب إلى معركة الفدائيين فى القناة ، إلى حريق القاهرة ، إلى قيام

ثورة ٢٣ من يوليو عام ١٩٥٢ ، إلى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، ثم جلاء القوات البريطانية من بور سعيد ، أى ما يغطى عشر سنوات من تاريخ مصر ، وعلى الرغم من أن هم الروايـة هو تناول نمو الشخصية « ليلى » بطلة الـرواية ، إلا أنها حشدت هذا الكـم الهائل من الأحداث ، وفى رأيى ، أن الكـاتبة أرهقت نفسهـا ، وأرهقت الروايـة حين حرصـت على ذلك كلـه فتأثـرت فنية عملهـا ، كما لم يرق إلى مستـوى الاعمال التاريخية بعكس ما يجد القارىء لدى كاتب كنجيب محفوظ ، حيث تعرض للأحـداث والتحولات فى تاريـخ مصر منذ ثـورة ١٩١٩ حتى الآن فى جميع روايـاته واضعا حدا فـاصلا بينه وبين الروايـات التاريخية . وتختلف وجهـات نظر النقاد فى ذلك . فبينما يرتضى هذا المنهج كل من النـاقدين غالى شكرى ، وفؤاد دواره ، نجد المخالفة لدى يـوسف الشارونى ، حيث يرى الأول أن الوجه التـاريخى للرواية ليس مقصودا لذاته بل قصد به اثـره على تطور المرأة المصرية ، وان إتفق معى فى ملاحظة تقسيمهـا للروايـة إلى أجزاء تبعـا للاحـداث التاريخيـة ، مما جعـل التقسيم شبيهـا بالحواجز ، أما الثانى فيرى نجاحها فى المزاوجة بين الأحداث الخاصة فى حياة ليلى ، وبيئتها الاجتماعية وبين الأحداث السياسية والـوطنية الهامة التى مرت بها ، فى حين يلاحظ الثالث انفصال الأوضاع الاجتماعية عن الاحداث .

وتصـور الكاتبـة بطلتها ، وقـد جمعت بين حبهـا لعصـام وبطولتهـا الوطنيـة ، فـذهبـت إلى « بور سعيـد » خـلال العـدوان الثـلاثـى عام ١٩٥٦ ، أمـا حبيبهـا فيستشهد ، على حين تـواصل الكفـاح مع غيرهـا فى المعركـة . ولأن الروايـة أصلا تعالج وضع المرأة من خلال ليلى ، فإن إقحـام المعركة وانصراف ليلى كلية إليها دفع أحد النقاد إلى أن يقـول : (إن معركة بورسعيد تصلـح موضوعا خصبا للعـديد من الأعمال الفنية الضخمة ، ولكنها لا تصلح أبدا أن تكون خـاتمة لرواية تعالج أزمات نفسية واجتماعية ، وهو مـا اتفق فيه مع الناقد . ومـن الملاحظ ، أن هذا الحادث لم تتعاطـف معه الروايـة المصرية كثيرا بعكس سائر الفنـون الاخرى وبالأخـص الشعر بدرجـة أكبر ، والمسرحية والقصـة القصيرة بدرجـة اقل ، بينما رأينـا القصة القصيرة السودانية مثلا تتعاطف معه بشكل كبير) .

ونظرا لأن هذه الفترة التـى عالجتها الروايـة السابقة ذات دلالة خطيرة فى تـاريخ مصر ، فـإن ذلك أغـرى الكتاب بمعـالجتها على نحـو متقارب لا سيما وأنها تمثـل مرحلـة هامة وحاسمـة معا ، مما جعل يـوسف إدريس يكتب روايتـه الأولى (قصة

حب) مغطية الفترة نفسها تقريبا . كما رأينا كذلك رواية (فى بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس ، وتقوم هاتان الروايتان مثلا لعظمة الدور الذى لعبه شباب مصر ضد الاستعمار ، وتدوران حول الأحداث التى عرضت لها عند حديثى عن الروايات السابقة . ونجاح رواية (فى بيتنا رجل) يرجع لاهتمام واشتغال كاتبها بالسياسة عن طريق كتاباته الصحيفة لفترة طويلة ، ويلتقى معه فى الاهتمامات السياسية مع اختلاف فى الاتجاه عبد الرحمن الشرقاوى ، فإذا كان فى (الأرض) قد تناول أزمة عام ١٩٣٠ السياسية والاقتصادية ، وأبان عن دور الشعب فى إسقاط حكومة صدقى وإعادة دستور سنة ١٩٢٣ ، فإنه ـ أيضا ـ يعرض فى رواية (الشوارع الخليفة) لعام ١٩٣٥ وما بعده بما وقع فيه من أزمات سياسية ومظاهرات وطنية ، وفيها نرى شكرى عبد العال الضابط المصرى الوطنى الذى رفض أن يضرب المظاهرات الوطنية بالرصاص بل هب فى قائده الإنجليزى وضربه بالكرسى ، فأحيل إلى المعاش لبسهم فى المجال الاجتماعى ، وحين يعاد للخدمة مرة أخرى يرفض القيام بمنع خروج جنازة شهداء سنة ١٩٣٥ من كلية الطب ليحال للمعاش من جديد .

ويلتقى معه الكاتب فتحى الرملى فى رواية (الخطر) حيث صور جماعة من الشبان يقاومون الاحتلال باغتيال جنوده ويخططون لعملهم فى حى السيدة زينب ويتناول فتحى غانم جانبا يتمثل فى المظاهرات وتدفق الثوريين فى مواجهة الاستعمار والقصر فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) .

ويتناول صالح مرسى القضية من جانب آخر حيث يشير لاستغلال الاستعمار الإنجليزى لكل مظاهر الحياة فى مصر ، حتى الصيد ، فنرى فى (زقاق السيد البلطى) كيف يحاول أحد الانجليز إنشاء اسطول للصيد على الطريقة الحديثة ، مما هدد أهل القرية فى رزقهم ، وجعلهم يقفون ضد « عبد الموجود » الوسيط الاستغلالى ، بل ويضربونه وإذا كان صالح مرسى قد أسعفه طبيعة فهمه لظروف حياة الساحليين مما حقق لروايته التوفيق ، فان الرواية السابقة لفتحى الرملى شأنها شأن كثير من الروايات التى عالجت الموضوعات القومية وخاصة الموقف ضد الاستعمار ، حفلت بأحداث غير مبررة ، بل غير واقعية كلية ، مثل إلقاء جثث لقتلى من الإنجليز فى بئر بمدخل منزل « عزيزة » الراقصة حتى انتشرت رائحة الجثث بالحى مما جعل الحادث بعيدا عن التصور الواقعى . وهذا العيب

يكاد يوجد فى جميع روايات الفترة ، ودلالته تكمن فى طغيان الهدف الموضوعى على الهدف الفنى، بمعنى أن ينصرف هم الكاتب بالدرجة الأولى إلى تقديم ما شاهده وعاصره، وعايشه ، فإذا صادف ذلك ثقافة وقدرة فنية لدى الكاتب جاء عمله خاليا من تلك الملاحظة ، وبمقدار ما تضعف القدرة الفنية بمقدار ما يعود العيب إلى الظهور ، ولعل أقل الكتاب وقوعا فى هذا العيب الكاتب نجيب محفوظ .

على أن الأمر فى زقاق السيد البلطى ، وفى (ميرامار) والرجل الذى فقد ظله لا يقتصر على مجرد تحدى المستغل بل تصويره تصويرًا منفرًا .

السّارد وظلّ السّارد
فى قصص عبد العال الحمامصى

دور فنى :

لكى نتعرف على الدور الفنى لعبد العال الحمامصى ، وموقعه بين أبناء جيله ، وبين أجيال الفن القصصى ، نلقى نظرة على تواريخ تأليف قصصه ، أو تواريخ نشرها ، لنجد أن كتابة قصص هذه المجموعات تراوحت تواريخها بين سنة ١٩٥٣ وما قبل صدور هذه المجموعة ، كما أن تواريخ النشر المذكورة قرين كل قصة تراوحت بين سنة ١٩٥٥ و سنة ١٩٦٦ ، أى أننا أمام كاتب بدأ النشر فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين ، وشارك فى نهضة فن القصة القصيرة منذ ذلك التاريخ أو قبله ، وعاصر النشر فى مجلات قد لايراها القارىء المعاصر بسبب احتجابها ، أمثال : قصتى ، والثقافة ، أو غيرها أمثال : المساء ، والتعاون ، والقصة .

ثلاث مجموعات

والمؤلفات التى بين أيدينا ، تضم ثلاث مجموعات قصصية ، أولاها : للكتاكيت أجنحة بمقدمة لثروت أباظة ، وثانيتها : هذا الصوت وآخرون بمقدمة لمحمد قطب ، وثالثتها : بئر الأحباش بمقدمة لإبراهيم فتحى ، وصدرت المجموعة تضم هذه المجاميع سنة ١٩٩٥ لتدل على تطور فن هذا الكاتب المخضرم الذى وضع أيدينا على جانب من جوانب تطور رؤيته الفنية ، حين أعاد نشر قصة قابيل يخنق القمر فى مجموعتين : للكتاكيت أجنحة ، وهذا الصوت وآخرون ، لتشكل مع قصتى : يوحنا يبشّر فى المدينة ، والساعة ال ٢٥ ثلاثية سماها أغنيات حزن وحلم وقال : تمثل عندى وحدة رؤية فنية كانت قابيل يخنق القمر أول أضلاع مثلثها .

ثلاثية الحرب والسلام

ترجع بـواكير الإسهام القصصى لعبد العـال الحمامصى إلى أوائل الخمسينات ، بما نشره من قصص فى الصحـف والمجلات آنذاك ، حتى ظهـرت أعماله القصصية الكـاملة تضـم مجموعـاته : للكتـاكيت أجنحـة ، وهذا الصـوت وآخرون ، وبئـر الأحباش .

ومـما يلفـت النظر ، حـرصـه على إعـادة نشر قصـة (قـابيل يخنـق القمـر) فى مجموعتين من هذه المجموعات لتأتى مـع قصتى : يوحنا يبشر فى الحانة ، والساعة ال ٢٥ . وقد أطلق المؤلف على هذه الثـلاثية اسم : (أغنيات حزن وألم) مبررا سر تكرار النشر ، والجمع بين الثلاثة بأنها تمثل رؤية فنية واحدة كما قدمنا .

وهذه الثلاثية تمثل رؤية الكاتب للمدينة المعاصرة مدينة الموت والصراع والرعب والخوف ، حتى يمضـى إلى تجاوز الواقـع متخطيا حـاجز الـزمن المحصـور فى ٢٤ ساعـة ، حيث الزمـن الجديد ، حيـث مدينة المستقبـل مستعينا برمـوز كالطـوفان والسفينة .

وتطلعـه إلى الزمـن المستقبل يصرح بـه « بعدم التـوافـق » كما يوظـف من أجـل توضيحه أسطـورة خطف بنات الحور القمر ، وتكـون عودته رمزا للمستقبـل ، مع رموز أخرى مثل :

قابيـل وهابيـل ، والمسيح ويهوذا ، والفجـر ، والنور ، والبـومة ، والتـاريخ ، والزمن الجديد .

وفى الساعـة ال ٢٥ ، نجد جيل مـا بعد الطوفـان الذى ينمو تـاريخه الجديد فى وجه السديم . أما الطوفان ، فقد استـدعى السفينة رمزا للخلاص ، وليكون ذلك كله قرين أزمة الحرب والسلام فى عالمنا المعاصر كما يبدو فى النسق الأسلوبى الآتى ، وما ينتج عنه من دلالة :

ـ السفينة أقلعت وغاب الصراع

ـ هل ينجو نوح ومن بالسفينة ؟

ـ أوقفوا الطوفان . . أقيموا السدود

وكما يبدو فى نسق أسلوبى آخر يكمن فى ناتجه الدلالى المشير إلى الأمل :

ـ لاحت السفينة تمخر عباب اليمّ

ـ فالشمس تشرق من هناك وحتما سينجاب الضباب ويسطع أفق الخلاص .

تمضى ثلاثية الحرب والسلام هذه مع الحرب والموت والحياة من خلال نافذتين حربيتين عالميتين هما : فلسطين وفيتنام ، ولقد مضى « بروست » مع الزمن الضائع . أما الحمامصى فيمضى مع الزمن المرتقب أو المنتظر ، مع الساعة الخامسة والعشرين ، أى بدء زمن جديد يسود فيه السلام ، بعد أن يحرر الطوفان البشرية من شرور الحرب والمحاربين مع علامات السلام :

النجوم ، والقمر ، وأبواب الغد ، والسفينة تمخر عباب اليمّ ، لنبدأ عهدا جديدا أو زمنا جديدا فى رؤية شاملة لعالم الغد .

ورؤية الحمامصى للعالم فى هذه الثلاثية لاتنفصل عن رؤيته للمدينة فى مجموعاته القصصية . وفى مقدمة مدائنه تأتى مدينته الحبيبة (أخميم) ، ثم (القاهرة) ، الأولى رمز المنبع والمولد والنشأة ، والثانية رمز النضج والشهرة ، وثالثتهما (سوهاج) .

والصبغة التى تشمل هذه المدن وتسودها ، هى الصبغة الصعيدية بما فيها من رؤية واعية لقضية الموت والحياة ودالها الشهير: الثأر والقتل حتى نجد أقاصيص ينطق عنوانها مثل : الصعايدة ـ قاتل لوجه الله .

وحلم الكاتب بالمستقبل ، وبرفرفة حمامة السلام ، جزء من حلمه المتنوع مهما كانت رموزه .

ـ حلم بفتاة رقيقة .

ـ حلم بالغد وبالوطن .

ومهما قال البطل بأسى : « وترامت أمامى كل أحلامى مشنوقة على امتداد الطريق » ـ « كنت أحلم بعالم لاناس فيه » .

ومهما تراءى الحلم كثيرا فى أقصوصة (قابيل يخنق القمر) كرؤية يد تطبق على القمر ، أو شخص يقرأ قصة قابيل وهابيل .

كما أن هذا الحلم جزء من نظرته للتاريخ ، تاريخ المدينة والبيئة ، والإنسان بحثا عن (الكنوز) المتمثلة فى آثار الفراعنة فى صعيد مصر ، حتى لو اضطره ذلك إلى التصريح بأسماء مؤرخين أمثال : ابن إياس ، والجبرتى .

يفرق الأسلوبيون بين الكاتب وراوى القصة ، لأن القصة لا تمثل الأشياء . بل

هى حدث لغـوى ومغامرة لغوية ، وعلى هـذا ترتبط هيكلية القصـة بمفهوم الراوى الذى يولد على حساب الكاتب أو المؤلف ، لأن الراوى شخصية مستقلة عن المبدع أو كاتب القصة الذى هو صانع الراوى ، ويكون الهدف المقصود هو معرفة ما تقوله القصة عن نفسها لا عن صاحبها ، ومعرفة بنيتها بوصفها إنتاجا نصيا .

من هذا المنطلق ، تغدو السيرة الذاتية هنا وهما نقديا . أما إذا تابعنا النفسيين فى حديثهم عـن الواقع المكبوت ، والقصة العـائلية فى إطار مثلث العائلـة ، والأمانى المكبوتة ، فـإن من الممكن أن نعبر طريقنـا إلى السيرة الذاتية لعبد العـال الحمامصى بشكـل أكثر يسرا وسهـولـة ، إذ يرى النفسيـون أن العائلـة هـى المحور فى القـصّ النفسىّ : العائلة القـديمة ، والعائلة الملكية ، والعائلة الأرستقـراطية ، والبرجوازية والبروليتارية ، وعلى هذا يجسد القصّ حلم الكـاتب لا حياته الواقعية ، مهما خلق من قناع يختفـى وراءه ، ومعنى هذا ـ عندهـم ـ أن القصة هى قصـة القصة الأولية المنقوشة فى لاوعينا .

وفى قراءة الأعمال الكاملة لعبد العال الحمامصى :

للكتاكيت أجنحـة ، وهذا الصوت وآخرون ، وبئر الأحباش ، نلتقـى بملامح مـن سيرته الـذاتيـة بعضها مبـاشر والآخـر غير مباشر نجـد أنفسنـا أمام الخطـاب القصصىّ الـذى يصور كاتبا شـديد الاهتمام بالقـراءة والكتابة والتأليـف : شعرا ، وقصة ومقـالات ، وبالصحـافة ، والثورة . بـل من يقرأ لـه ، وما يقـرأ ، واهتمامه بالثقافة ، والثقافة الجماهيرية ، كل ذلك فى وجوه أبطال يحملون من ملامح الكاتب الكثير سواء أكان الكاتب ساردا أو مسرودا عنه .

كما نجد نيل الوسام ، والجوائز ، والميل للخطابة ، والميول الحزبية ، والطموح ، والشهرة فى صفحات منها :

(١١ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٢١٥ ، ٢١٩ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٩٠ ، ٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٣ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١) . بل نرى ذكـر مقالات العميد والحكيم وزكى مبارك وأمثـالهم من الشعراء ، والكتاب .

وأعلى أصوات السيرة الـذاتية يبـدو فى قصة (عميـش فى إيطاليـا) حيث كـان الكاتب محتفى به فى بلدته أخميم (٣١٣ وما بعدها) .

هكـذا نجد البطـل دائما : الشاعـر والقصاص ، والمهتـم بالقـراءة والكتابـة ،

والكلمة وأهميتها (١٧ ، ١٨) والفكر ، ومن الممكن تلمس ذلك بوضوح فى القصتين : الأولى والثانية .

وكثيرا ما نجد البطل مهتما بتسجيل ذكرياته ورصد انطباعاته ومشاعره عما يعانيه من بنى أعمامه ، وهو صغير ، ويسود ذلك كله كون البطل صعيد يا يتحرك فى بيئة ومعالم صعيدية فى معظم أنحاء المجموعة .

ومن جوانب سيرته الذاتية رصده بعض مامر به من شخصيات كما يبدو فى الأنماط البشرية بالمجموعة ، وهى أنماط طريفة منها :

مريام الحبشية بطلة بئر الأحباش بصمتها الدائم وصرامتها المعهودة ، وقيادتها بقرة القس إبراهيم ، ومنها : الشاب الصعيدى القادم من الصعيد أديبا طموحا يعانى من تسلط ابن خالته فى العمل حتى يستقبل ، بما فى ذلك من استبطان أداته المونولوج الداخلى مع شاب شغوف بالقراءة ، يتأزم من الداخل ، شاعر ، يحيط به الضياع ، وقصاص يتعذب من أجل نشر قصصه ، كذلك الشاب الصعيدى المكلف بمهمة قتل أخته وهنا نجد ـ أيضا ـ تسلط العم على أبناء الأخ ، كذلك مجموعة الأنماط البشرية فى قصة الصعايدة من أمين الشونة ، وشيخ البلد ، والمأمور وبعض النماذج الأخرى ، كذلك الأبطال الأقباط أمثال : القس إبراهيم ، والمقدس دانيال ، ومارى العجوز ، ويوحنا ، ومن الطبقات الشعبية : صابرة ، والحلاق ، وحميدة .

وكان عميش أعلى هذه الأنماط صوتا ، وأكثرها اتضاحا رامزا للانفتاح الأهوج ، وانقلاب المعايير الطبقية ، والهجرة للخارج . بل إنه يذكر الأسماء التاريخية بنصها ، والثورات ، والخطباء .

ومن أهم الملامح لوحة البيئة المحيطة به ، وبخاصة بيئة الصعيد ، تليها بيئة القاهرة ، وما يطرأ عليها من انفتاح وتحول وتغيير ، ففيها نجد السوق ، والبوتيكات ، والإثراء السريع وغيرها من ملامح البيئة المعاصرة كالمسجد والكنيسة والدرب والحىّ ، ونهر النيل إلى جانب البيئة التراثية التى هى صوت الماضى ، وفى قمتها لوحة الفراعنة ، والكنوز ، والآثار بما فيها من دلالات حضارية ، وفيها المضمون الفكرى والروحى مقابل المضمون المادى فى البيئة المعاصرة ، ومع هذا وذاك نجد الفولكلور والتراث الشعبى ، ثم البيئة العربية المحلية : فلسطين ، والعالمية وبخاصة فى ثلاثية الحرب والسلام (قابيل يخنق القمر ، ويوحنا يبشر فى الحانة ، والساعة الـ ٢٥) .

فى ذلك كله ، نرى وجه الكاتب السارد عبد العال الحمامصى بملامحه البشرية وليس الفنية فقط باعتباره شاهدا على عصره بتجربته فى الحياة ، كما نرى وجوه تعاطفه ، أو نفوره ، رضاه أو سخطه بما يعبر عن موقفه الفنى أى الوجدانى ، والعقلى أى الفكرى على حد سواء .

البيئة المحلية

وتتجسّد لوحة البيئة فى المجموعة بين مظاهر عديدة منها ما يفيد التحول والتغير مثل :

الظواهر الشعبية الطارئة حيث تنبعث من السوق أصوات الغناء المستحدث وعلى رأسه غناء « عدوية » ٢٥٧ وما بعدها ، حيث خناجر أغنياته ، وحيث يسمى العصر عصر الجنون ٢٦١ ، ويشير إلى مدرسة المشاغبين ٢٥٨ .

وتكون هذه الظواهر الشعبية صورة من التحول المفاجىء فى المجتمع ، حيث التحول إلى البوتيكات ، وإلى الانفتاح ، وإلى استغلال الفرص ، والإثراء السريع (عميش فى إيطاليا ٣١٣) ، و ٢٥٨ وما بعدها بما فى ذلك من طغيان الحياة المادية .

واستحداث الميكروفون فى المسجد وثورة المؤذن ورفضه التكلم فى حديدة ٢٧٦ تمسكا بالقديم .

وفى مقابل المستحدث يكمن الماضى حيث الفراعنة والكنوز والآثار التى تتكرر إشاراتها ٢٨٠ ، ٢٨٨ ، ٣١٥ ، وفى ذكر الكنوز دلالات مادية حيث أفاد منها الكثيرون ، ومعنوية لدلالاتها الحضارية .

كما نجد معنى آخر روحيا ومعنويا يتمثل فى المضمون الفكرى فى مقابل المضمون المادى فيما سبق حيث الكتب الصفراء ٢٨٠ ، والطقوس ٢٨١ .

وتتمثل معالم البيئة فى :

السوق ٢٥٧ ، والمقهى ٤١ والشاعر والحى ٢٥٩ ، والكنيسة والمسجد بأسمائها ٢١٦ والدرب ، درب السبكى ٢٧٢ ، والمولد ٢٩٠ ، والحسين ٢١٨ ونهر النيل ٢١٧ وفيضانة ٣١٦ ، ٣١٧ ونضوبه ٢٨٥ والجسر ٢٩٤ وحوض الجوهرية ٢٨٤ والمطاريد ٢٩٠ .

ويهتم بحوض السبيل ، وهدمه ، وردمه ، والأسطورة الناشئة عن ذلك ٢٧٢ـ ٢٨٣ ، ودفاع العجوز عن البئر ، وغيابه فيها .

وصلاة الجمعة ٣٠٥ ، ولعل المسجد والكنيسة فى صدارة الأماكن عنده .

والاهتمام بالأسرة : الأم والأب والإخوة والأعمام ، وهو ما يشيع فى المجموعة كلها ، مثلما يشيع موت الأم ٣١٨ ، وطمع الأعمام فى الميراث .

وفى الأماكن يذكرها باسمها مثل الجيزة ١٢ ، ونادى الضباط ١٣ ، وشارع الربيع ١٢ ، والكنائس ، والمساجد ، والجسور ، والآبار .

كما يذكر من معالم البيئة ما يشيع من عادات وسلوك كالربط للرجل ٢٧٨ ، والمس الشيطانى ٢٧٩ .

وبذلك نجد لوحة البيئة عنده ناطقة بالظواهر الشعبية ، والأحياء ، والأماكن بأسمائها ، والحركة والصوت ، والتحول والتغير ، والأديان ، والتاريخ ، والعادات والتقاليد ، والأساطير ، وكنوز الفراعنة والحواديت والمواويل ، والقديم والحديث ، يتصدر ذلك عادة الثأر فى الصعيد .

ويذكر الأسماء بنصها ٢٥٩ ، ١٥٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٧ ، ٢٧٢ ، ٢٨٤ من سياسيين ، ومطربين ، وعائلات ، ومعالم ، وبلدان : أمريكا ٢٢٨ ، وفيتنام ٢٢٥ ، والزنوج ٢٢٤ ، والثورات فى تاريخ مصر ٤٤ كما نجد نقد المجتمع وبعض تقاليده البالية ٢٨ ، ونقد بعض الخطباء الداعى للسلطان عبد الحميد فى خطبة ٢٧٦ .

كما يهتم بالفولكلور والتراث الشعبى ١٤٧ ، ٢١٦ ، ومعالم الحسين ، حيث الجنية ٢٧٣ ، ومحاولاتها البشر ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، وماء الشجاعة المسحور ٢٨١ ، ٢٨٢ ، والمس ٢٧٩ ، وربط الرجال ٢٧٨ ، والأساطير ٢٨٥ .

البيئة العربية والعالمية :

وتكون لفلسطين منزلتها فى لوحة البيئة ، وفى إطارها تبدو البيئة العربية والعالمية فى ثلاثيته عن الحرب والسلام (قابيل يخنق القمر ، ويوحنا يبشر فى الحانة ، والساعة ال ٢٥) ٢١٦ـ ٢٤٢ ، كما سنتحدث بعد قليل .

المدينة : أخميم الحبيبة ، والقاهرة الرفيقة :

وتتربع المدينة على قمة لوحة البيئة ، وتكون مدينتا أخميم ، والقاهرة عنوانا بارزا ، حيث تكون الأولى رمز المنبع والمولد والنشأة ، والثانية رمز النضج والشهرة تمهيدا لتطور نظرته إلى المدينة حيث نظرته للحرب والسلام . .

غير أن السمة العامة لهذه اللوحة هى الصعيد ، وهى سمة تسود المجموعة كلها سواء أكان الحديث عن بيئة صعيدية أم غير صعيدية ، إذ يؤكد الكاتب دائما هذه السمة التى لا تكاد تخلو منها قصة واحدة ، ولا يحتاج الكاتب إلى أن يصرح فى اسم القصة كما هو الحال فى القصة الرابعة (الصعايدة ـ ٤١) .

أو بالتصريح :

« إنهم صعايدة ، مسألة تقاليد ٤٩ » .

دفعتنى عنتريتى الصعيدية ٢٦١ .

كما لا ينسى تصوير حرّ الصعيدية ٢٨٤ ، وثورة ١٩١٩ ، ومشاركة الثوار فيها ٢٨٥ ، ٣١٦ ، ٣١٨ وزواج الشخص على غير رضا الأسرة ٢٨٨ .

وعلى رأس مظاهر المدينة الصعيدية يأتى الثأر والقتل ، وتجددهما وهو ما يشيع فى المجموعة كلها (٢٨٩ ـ ٢٩٣ ، ٢ ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٩) .

حتى يأتى القتل عنوانا (قاتل لوجه الله ٢٩٤) ، ثم يتجلى هذا المنظور فى ثلاثية الحرب والسلام كما سنفصل ، كما يصور مشهد القتل ، وإصرار الزوجة ، على الأخذ بثأر زوجها ، حتى يكاد يشيع الموت فى قصصه ٤٧ .

أخميم

والتصريح الأكبر لأخميم « الصغيرة المحدودة » ٤٤ ، بالأمس كان القمر مختفيًا فى سماء مدينتنا ١٤٧ ، ومعالمها : الحوض ــ ٢٨٤ ، والكنيسة ، والجامع العمرى ـ ٢٧٤ ، ٢٩٣ ، ٣٠٥ ، والجسر ٢٩٤ ، وصناعة النسيج بها ٣١٣ قبل أن تتدهور وتجمد وتتأخر .

وما أصابها من تغير بعد ضعف صناعة النسيج بها ٣١٣ ، وتحول الانتهازيين إلى المادية ، والهجرة إلى الخارج ٣١٤ ، ونضوب الماء بها ٢٨٥ ، وتجاور الأديان بها ، والأقباط ، و٢٨٦ ونجاتها من المجاعة ٢٧٤ .

وبجوارها سوهاج ، حيث مدرسة الملك فؤاد الثانوية غربى النهر الفاصل بينها وبين أخميم ٢٩١ .

كما تكون لمدينة القاهرة لقطاتها (٢١٩ ، ٣٢٣) .

حتى تتطور نظرته للمدينة المعاصرة ، مدينة الموت ، والفناء والصراع فى منظومة (الحرب والسلام) :

«المدينة مزدحمة مكتظة بالأجساد التى تتراكض لاهثة ولكن الصمت يطويها ، لا أحد يتكلم ، لا أحد يومىء ، المدينة كلها خرساء ، الخوف فى العيون ، الرعب فى الخطوات لاصوت غير نعيب بومة ينعق حادا فى الفضاء ، حامل اللوحة يجرى ، حامل الغدارة يركض فى أعقابه» ٢٣٥ .

ولا بأس من ذكر سادوم ـ ٢٣٥ وأورشليم ٢٣٨ .

حتى نمضى معه فى تجاوز الواقع فى (الساعة ال ٢٥) ، حيث الزمن الجديد ، والطوفان ، والسفينة ، حتى يقول أحدهم :

«لنغادر هذه المدينة ، إنها تعيش خارج نطاق الزمن ، إنها بلا تاريخ ، بلا ملامح ، بلا شمس ، بلا نجوم ، بلا شفق ، بلا غروب» ٢٤١ .

فهل هذه مدينة المستقبل ؟

إنه يصرح فى آخر قصة (هذا الصوت وآخرون) : « من ذا يشفينى من مرض عدم التوافق مع هذا الزمن ، أشعر بأننى خدعت ، خدعنى هؤلاء الذين أدمنت كتاباتهم منذ صغرى » ٢٦٢ .

ورمز القمر مع المدينة يوحى بالكثير (قابيل يخنق القمر) حيث يستوحى أسطورة خطف القمر وبنات الحور ، ثم ينهى القصة بقوله :

وطلبت منها أن توقد شمعة ريثما يعود القمر ٢٢٣ .

رمــوز :

وتشيع فى المجموعة رموز لها دلالاتها وإشعاعاتها ، كرمز قابيل وهابيل ٢١٦ وما بعدها ورمز الطوفان ٢٢٤ ـ ٢٣٩ ، فى أكثر من قصة .

والمسيح ويهوذا ٢٢١ ، ٢٣١ .

ورمز الفجر ٢٢٨ ، ٢٤٠ ، ورمز النور ٢٣٧ ، ورمز البومة ٢٣٧ .

على أن أهم هـذه الرمـوز رموز الطوفـان والتاريـخ ، والزمن الجديـد ـ التـاريخ (٢٣٩ وغيرها) ، (٢٥ ، ٢٤١) ، نجد الطـوفان فى الزمن الجديـد فى (الساعة ال ٢٥) حيث جيـل ما بعد الطـوفان الذى ينمو تـاريخه الجديد فى وجه السـديم ص ٢٣٤ ، ويستدعـى ذلك ذكرا السفينـة رمزا للخلاص وهنا يتسـاءل نوح قل لنـا ما مصيره ؟ ٢٣٩ ، ليكون رمـز الطوفـان فى هذه القصـة (٢٣٣ ـ ٢٤٢) ، والقصـة السـابقة لها (يـوحنا يبشر فى الحانـة) ٢٣٤ ، قريـن أزمة الحرب والسـلام فى عالمنـا المعاصر كما يبدو من العبارات :

ـ السفينة أقلعت وغاب الشراع ٢٢٧

ـ هل ينجو نوح ومن بالسفينة ٢٢٧

ـ أوقفوا الطوفان . . أقيموا السدود ٢٣١

وهذا الـرمز مـرتبط بثلاثية تدور حـول أزمة السـلام فى عالمنـا ، يكون حـديث السفينة فيها عودتها :

لاحت السفينة ، تمخر عباب اليم ٢٤٢

فالشمـس تشرق من هناك وحتما سينجـاب الضباب ، ويسطـع أفق الخلاص ٢٣٠ .

فى ثلاثية قابيل يخنق القمـر (التى نشرت فى مجموعتين منفردة فى الأولى ومجتمعة إلى زميلتيها فى الثانية) ، ويوحنا يبشر فى الحانة ، والساعة ال ٢٥ .

فى هذه الثـلاثية قمة فـن عبد العـال الحمامصى ، ودون أن يذيـل القصة الأولى مبررا سر تكـرار نشرها ص ٢١٦ ، نجـد انشغـال الكـاتب بقضيـة الحرب والموت والحياة ، مـن خلال نافذتين حـربيتين هما : فلسطين وفيتنام ، الأمر الـذى يجعلنا نتساءل عن رمـز القمر وعن المخاطـب الغائب ، فهل القمر هـو السلام الغائب ، وهل قـابيل اليوم هو قـابيل الأمس ؟ ومـع يوحنا نجـد يهوديا قاتل فى حـرب فيتنام لنجمع بين حرب فلسطين وحـرب فيتنام والموت واحد فى إطار التـاريخ والأسطورة حتى نصل إلى القصة الثالثة حيث الزمن الجديد ، كان بروست فى الزمن الضائع أما الحمامصى ففى الزمن المرتقب أو المنتظـر وهى الساعة الخامسة والعشرون ، أى بدء زمـن جديـد يسود فيـه السـلام ويأتـى الطـوفان ليحـرر البشرية مـن شرور الحرب والمحاربين حيث :

النجوم ، وأبـواب الغد ، ولاحـت السفينة تمخـر عباب اليـم ٢٤٢ لنبدأ عهـدا

جديـدا أو زمنا جديدا فى رؤيـة شاملة للعـالم ، وفى سبيل ذلك نجد رمـز العجز ، وأحـاديـث الموت وأدواته ، والحروب ، ورمـز البـومـة ،.وتجاوز الواقـع ــ ٢٣٦ ، والتاريخ ٢٣٩ ، والمستقبل ٢٤٢ .

اللغة عند الحمامصى :

فى لغته إشارات واضحـة تميزه ، منها : خفة الظـل حيث يعبر عن كراهيتـه عمه الأكبر :

« أنا على استعداد لأن أخلد فى الجحيم مقابل أن يـد عونى الآن أنتف ذقنه هذه شعرة شعرة » ٢٦ .

ويتصل بذلك الأسلوب التهكمى :

الحكومة فرسهـا عرجاء ولكنها تصطاد الغزلان ٢٨٠ ، وتهكمـه من قذارة الرأس ٣١٤ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ .

وحكايـة التعبيرات الشعبيـة بنصّهـا وبشكلها المأثـور: يا نـاس يا شر كفـاية أر ٢٥٨ .

وحرصه على الألفـاظ بنصها لدلالتها : قماط ٢١ ، خـرع ٢١ ، ذيل الكلب لا يمكن أن ينعدل ٢٢ ـ الشلة ـ ٢٥ .

وذكره لفظ : ما ما ، وبابـا فى بيئة الصعيد ٣٠ ، ٤٧ وتتجلى بلاغة الخطاب فى فصاحة لغـة الأم الثائرة الطالبة بـدم زوجها وسط تخاذل الأهل والأبنـاء وتراخيهم ؛ وهى فصاحة نابعة من تفاعل الوجدان مع العقل فى إطار لوعة القتل تقول : لست من ظهره أنت ، بخة الشيطان أنت لا نطفة الأسد ٢٨٩ .

وتمضى الأم فى مستوى الخطاب الثورى البليغ :

ومـا قيمة الشـوارب تحملها النعـاج ٢٩٠ ، قـولى لفياض لم تخلـف النار رمـادا ٢٩١ ، ولكن لعله لم يتبسمل عندما زرع بذوره فى أحشائى ٢٩٢ .

وهـو يجمع بين الاستطـراد والتفصيـل ٢٧٩ ــ ٤٣ ، وتكثيف الأحـداث ٢٥٧ حسبما يملى الموقف .

والتشويق المقرون بالإضمار كما رأينا فى لقطات تتجه إلى المرأة البدينة فى أقصوصة (المحاكمـة) حتى نجـد البطل فى نهايـة القصة وفى نهايـة هذه اللقطـات الشائعـة يلتفت إلى المرأة ، ويلفت نظرنا إليها لنفهم أن أمة قد ماتت دون تصريح .

والقطع ، أى تقسيم القصة القصيرة إلى لقطات ينتقل بينها (٢١٩ ، ٢٦) ، وبتثبيت القصة الأولى على القطع بما فى ذلك من تداعيات .

وعناية الكاتب بالأنماط البشرية ، والتفاته إلى معين الذكريات والذاتية فى حياته ، اقتضى وضوح صوت المونولوج الداخلى حيث يجعله انتقالا من حالٍ إلى آخر كالقطع السينمائى :

كيف تواتينى الجرأة لأفضى إلى أخى بخبر الاستقالة ١٣

لا أعرف غير أن أشرد وأكتب ١٦

وربما كانت القصة الأولى (الشاعر والبنت الحلوة) أكثر أقاصيص المجموعة احتفالا بالمونولوج نظراً إلى طبيعة بطلها .

ولغة الكاتب تجمع بين السرد الوظيفى المرتبط بتوضيح الموقف والعبارة الموحية مثل :

لم يعد الحب وسادة فوق القمر ، الحب فى عصرنا التزامات قاهرة وحساب مفتوح عند البقال ، والجزار والصيدلية ـ ١٣ .

عندما تنتهى أحزان العالم يبحث قلبى عن مسرّات تخصة ٩ .

الحلم بالغد :

والكاتب ـ كغيره ـ يحلم بالغد ، على لسانه وعلى لسان أبطاله ، سواء أكان الحلم بفتاة رقيقة ٢٩١ ، أو بالغد وبوطن ٢٩٢ ، « وترامت أمامى كل أحلامى مشنوقة على امتداد الطريق » ٢٩٣ .

ويهتم بالأمر غدا ، وبالمستقبل وهواجسه عنه ٣٢٦ ، ويتردد الحلم كثيرا فى (قابيل يخنق القمر) ، كرؤية يد تطبق على القمر ٢١٧ ، أو رؤية شخص يقرأ قصة هابيل وقابيل ٢١٨ ، وكنت أحلم بعالم لاناس فيه ٢٢٢ ، « بأحلامك الحمقاء » ٢٣٤ .

ويهتم الكاتب بالتاريخ حيث يلجأ إليه فى تواريخ المدينة والبيئة ، والإنسان ، مثل اللجوء إلى الكنوز ، كنوز البشرية من الفراعنة وغيرهم ، بل يذكر أعلامه بأسمائهم كابن إياس ٣٢٦ ، والمقريزى ٣١٧ ، ٣١٩ ، كما قدمنا .

أحلام مواطن
فى مهمة انتحارية

فى مجموعته القصصية ، يقدم فتحى سلامة طرقا متنوعة لفهم الواقع ، منها «الحلم » ، وكأنه الرسام الذى قال « لفرويد » ذات يوم : أنت تفسر الأحلام ، وأنا أعلم الناس كيف يحلمون ، وهو مثل « روسو » الذى يرى أن لنا الحق فى أن نرسم أحلامنا .

ويكون الحلم طريقا إلى الحقيقة ، فهو فى أقصوصة « ربما وجدت فى الحلم عملا» يجعل العنوان خاتمة للقصة ، والبطل فى غير هذه القصة تعاوده أحلام طفولته ، وقد تخطى الخمسين ، لذا فإن على من حوله أن يوقظوه من أحلام الشعارات ، وتفزع « شلبية » من نومها ليعبر الحلم عندها عن حرصها على زوجها حتى باتت تراقب أحلامه وتعبيرات وجهه ويديه أثناء نومه .

وهذه السلسلة من الأحلام لاتأخذ الشكل السريالى الذى رأى فيه السرياليون أن « فرويد » علمهم أن الإنسان حالم ، انطلاقا من مقولة أن الإنسان واقعى نهارا حالم ليلا ، كما أن هذه السلسلة من الأحلام لا تأخذ شكل تداعيات حلمية . بل تجعل الحلم طريقا للحقيقة ، « فعصر الأحلام الوردية قد ولى وانزاح الكابوس وحلت محله مرارة الواقع وحسرة الأيام التى خلت » .

وتكون أحلام اليقظة هى طريق البحث عن الحقيقة فى أقصوصة « عروس البحر» حيث يجعلها حلم اليقظة « أميرة » فى لوحة فى متحف « اللوفر » تارة ، والشقراء فى المرقص تارة أمام عينى البطل ، الأستاذ الجامعى ، لتكون عروس البحر رمزا للحقيقة المنشودة بما فى ذلك من دلالات الانسلاخ الإنسانى أو تناسخ الأرواح .

والقاص فتحى سلامة يوظف التضاد فى سبيل البحث عن الحقيقة ، التضاد بين الحياة والموت فى : القطار ـ الولادة ـ الموت ، والتضاد بين الزوجة والزميلة ، والتضاد بين بسالته المتخيلة ، وموته ، والتضاد بين بائع فى حالتين ، هذا التضاد الذى يكشف عن أن الحقيقة لها أكثر من وجه ، وأكثر من طريق ، وأكثر من حلم .

وكما يوظف التضاد ، يـوظف الرمز ، حيث رمز القطار ، فى موازنـة ثنائية أيضا بين الصـوت والحركة ، وبين القطـار وسيلة ركـوب ، والحمار وغيره من الـدواب فى الوسيلـة نفسها ، ويتكـرر ذكر القطار فى أكثـر من قصة مـن قصص المجمـوعة ، لنجده وسيلة السفر والعـودة من الغربة ، ورؤية التغيير المفاجـىء ، وفقدان الهوية والانتماء ، ليكون القطار رمـزا للزمن ، والحركة والانتقال من حـالة إلى أخرى « وفى أول العصر اختار محمد تيمور القطار مسرحا لأول قصة قصيرة مصرية » .

ويرتبط ذلك باسم المجموعة ، وهى اسـم إحداها ، حيث نلتقى برموز المواطن المطحـون ، أسلحتـه ، هـى : الحلـم ، والحيـاة ، ونتيجتـه أن الإصـلاح مهمـة انتحارية ، فهو حائر بين « البسالـة المتخيلة » ، و « الموت الواقعى المحتم » تماما كما حدث لبطل « أحلام رجل من عصرنا » الذى ضاعت خطيبته بعد بذل الجهد وبناء أحلام الأمل ، ولهذا تعـددت نهايات الموت فى كثير من قصص المجمـوعة ، ليظل القصاصون يحلمون بما يبنون فى عالمهم القصصى . .

والأسماء مجرد دلالة على شخص ما : « مجرد اسم اخترعـه » ، محمود ـ عبده ـ أو أى اسم آخر ، وبطل الرجل الذى حبسته الأسـلاك فى ورقة مختومة باسمه ، وبطل وفاتنى القطار يعـود من الغربة إلى قريته : لم يسألنى أحـد عن اسمى ، ولم يكتشف أحد رسمى ، كما أنه لا يجد له عنوانا ، ودلالة ذلك فقدان الهوية ، ومرارة الاغتراب الداخلى بعد الغـربة الخارجية ، حيث تدور قضية الاغتراب فى الخليـج فى أكثر من قصـة ، فهى فى الـرجل الـذى حبسته الأسـلاك ، وفى شربت مـا ارتويـت مذكـرا بقصيدة فاروق شوشـة كرة النار ، وقصص عبد الله خيرت ، وفـؤاد قنديل ، وسيد عبد الرءوف عـن الهجرة للخارج والاغتراب ، وفى بعض هذه القصـص نجد حرب اليمن وحرب الخليج ، وحرب أكتوبر ، و٥ يونيو (٨٠ ، ٨١ ، ١١٩ ، ١٢٠) .

فى قصة عـروس البحر ، نجـد شيئا مـن أدب البحر ، أدب الجنيـات ، وترمـز عروس البحر للحقيقة ، كما يرمز تعدد صور المرأة فى القصة من خلال سمكة البحر إلى الانسلاخ الإنسانى وتناسخ الأرواح .

وللكتابـة ، والكلمة مكـانة فى القصـة ، فكاتبنـا فى قصته الـذاتية (لـك حبى وفؤادى) (١٢٧ ــ ١٥٨) ينطلق مـن تجربته مـع المرض والجراحة فيما يشبـه السيرة الذاتية متنقـلا بين الروحية والمادية ، ويختار لـذلك ضمير المتكلم ، وفى مجال المادة والروح يخلط بين الـزمان والمكان فيما بين مكة المكـرمة ، حيث الكعبة ومـاء زمزم ، ولندن حيث المستشفى الذى يرقد فيه ، وتحتل الكلمة ـ كما قلنا ـ منزلتها فهو كاتب

صحفى : « أستطيع الكتابة وأنا مشلول » ، لو كانت أمطار لندن مدادا لكى أكتب كلمات الشكر .

وإذا كانت هذه القصة ذاتية ، فإن معظم قصص المجموعة مكتوبة بضمير المتكلم (١٤) ، ثم بضمير الغائب (٧) ، وتنتشر الذاتية فى أماكن متعددة (١٠ ـ ١١ ، ١٤ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٤١ ، ٥٩ ، ٦٩ ، ٩٠ ، ١١٧ ، ١٦٥ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، على أن قصته الذاتية (لك حبى وفؤادى) هى أطول قصص المجموعة ، وفيها ـ كما قدمنا ـ تجربته مع العملية الجراحية ، فى قلبه .

والمجموعة مهتمة بالشخصية وتصويرها داخليا وخارجيا ، وبذلك تتغلب الشخصية على البيئة ، ومنها النمط الريفى فى لن يعشق غيرها ، كما نجد نموذج البطل المعاصر المتأزم فى أحلام رجل من عصرنا مع وجود البيئة الريفية فى لن يعشق غيرها ، وفاتنى القطار .

وفى قصة الشخصية اهتمام بالقناع الذى يخفى باطن الشخصية كبطل مواطن فى مهمة انتحارية فهو فى نظر الجيران ولد عاقل ، كالبنات « استراح وارتدى قناع التائه المظلوم ، أسرع بارتداء قناع الارتباك ـ كان مؤدبا للغاية ، يومى برأسه تظاهر بالسعادة ، يجيد لعبة التسلل سأرتدى قناع المسؤول» ، هكذا يلعب القناع دور الرمز، كما يلعب القطار دور الرمز للحركة والزمن والانتقال والتحول .

وتكنيك المجموعة يجمع بين النهج التقليدى والنهج الحديث . ومنها ما يميل إلى القطع مثل قصة مواطن فى مهمة انتحارية حيث القطع إلى :

القطار ـ الولادة ـ الزميلة ـ الزوجة ـ الأم ـ البائع ـ الكمسارى .

وفى قصة أبى أحبك ، حيث القطع إلى :

هو ـ هى ـ الحيرة ـ هى ـ هو ـ جميع الأبطال ، كذلك قصة لن يعشق غيرها .

كذلك تجد بعض الخلط بين الأزمنة والأمكنة مثلما نجد فى نهاية قصة أبى أحبك ص ٢٤ وختامها جملة :

لكن ما فات آت ما فات لا يرجع إلا إذا رجع الأموات ، كذلك ما أشرنا إليه فى قصة لك حبى وفؤادى . ونجد النهاية المفتوحة فى مواطن فى مهمة انتحارية .

ويجمع السرد بين صوت الراوى ، وصوت الحوار ، وصوت المونولوج ، وكانت قصة لن تسرق ذاكرتى قصة حوارية ـ ١٠ ، وتردد بعض الشخصيات المونولوج

الداخلى ـ ٩ ، ٢٢ ، والميل إلى الجمل القصار : « وقف ينتظر ، طال انتظاره ، تململ فى وقفته ، رأى على البعد قطارا قادما ، كان القطار مسرعا ، فمضى يتابعه إلخ » ٣ .

قلبى مشحون بالأسى ، وعصر الأحلام الوردية قد ولى ٤١ . وهنا نجد غلبة الجملة الفعلية على الجملة الاسمية .

وفى لغة الكاتب توظيفات تراثية من أنماطها :

ـ يكفى على الخبر ولا يذيعه .

ـ من مات دون ماله فهو شهيد ، ومن مات . . .

ـ إنه اليوم فاعل مرفوع بالذات المضمومة .

ـ ضمها ، ثم زملها بحزام من صوف ودثرها بآخر

ـ أكلك الذئب فى ليلة صيف خانقة .

ـ الله أكبر انشق القمر

ـ أكلك الذئب .

أو توظيف الصورة :

ـ لم يحاول الأب أن يخدش حياء الصمت الذى يغلف ابنته .

ـ تتدحرج مع الحروف الهابطة إلى أسفل وتتزلق فوق الحروف المستطيلة .

ـ كان اللبن دافئا ، وصدر أمها دافئا .

أو توظيف السجع للتهكم :

ـ والأيام أمان ، والناس صيام ، وعلى الحق قيام ، وحرارة الخبز الخارج توا من الأفران تدفىء قلب الجوعان .

ـ الأفراح والأتراح

ـ اللكمات والكلمات

أو الشعر الشعبى :

ـ عطشان أنا ، عطشان إلى حزن الصبايا والعجائز ـ ٤١ والشعر الحرفى مستهل قصة الرجل الذى حبسته الأسلاك ـ ٧٨ .

الحلم بالمستقبل
وثنائيات التضاد فى جبال العشق

يحلم الفنانون والأدباء فيرسمون المستقبل ، هكذا وجدنا المقابلة بين الواقع والمستقبل فى المجموعة القصصية (جبال العشق) لعبد اللطيف زيدان فى لغة غير مباشرة ، وقص غير تقليدى ذلك أن عالم المجموعة يتكون من مشاكل العصر : أزمة الطاقة ـ التلوث ـ المياه ـ النسل ـ النفوذ ـ القهر ـ الحرية ـ علاقات الإنسان بأخيه الإنسان ـ الضمير ـ التطور ـ التغيير ـ الغذاء . . إلخ . والعرض القصصى لهذه المشكلات آثر الإيحاء والتلويح والرمز ، وهجر السرد التقليدى بشتى أشكاله . وقد اتخذ لذلك طرفا بين :

الثنائيات المتضادة : حيث المقابلة بين الروائح الكريهة ، والعطر والزهور ، والنور والظلام ، والأمل والتشاؤم والماضى والحاضر ، والماء واللبن ، والحيوان والإنسان ، والظاهر والباطن ، والعقل والقلب . وأكثر هذه المقابلات ورودا ، وأقواها دلالة : المقابلة بين الماء والنار فى أقاصيص (سفر العبيد ، والهزيمة ، والإشعاع ، وعود التيل ، والصياد ، وجبال العشق) ، لتكون النار حلا فى الهزيمة وهى والماء حلا لمشكلة الحيوانات وفشل السلام ، ويكن الماء رمزا للحياة ـ وإن كان طريقا للموت فى الوقت نفسه .

كذلك من أقواها دلالة : دلالة الزمن فى المقابلة بين الماضى والحاضر ، حيث دلالة أرقامه وأفعاله على عمومية المشاكل وارتفاعها فوق الانتساب لأى عصر ، فعبودية عصر التوراة هى ـ بشكل أو بآخر ـ عبودية القرن العشرين ، ولتصب هذه المقابلات فى دلالة الموت والحياة ، كما يبدو فى عناوين المجموعة ، وفى دلالات أسماء الأبطال وتنوعها بين : السلم والبطش ، الوداعة والشراسة .

ولترتبط هذه المقابلات ـ أيضا ـ بثنائية أخرى تمثلت فى : الممكن وغير الممكن ، الواقع وما فوق الواقع ، ولهذا كانت « الفانتازيا » ، وكان الحدث المتجاوز للواقع سخرية من الواقع وتغييرا له .

كما تمثلت فى اجتماع لغتين فى المجموعة : لغة واقعية قصصية ، ولغة شاعرية تصويرية ، لم تقتصر على مظاهر : السجع ، والصورة البيانية ، والاستيحاء التراثى ، والإيجاز والتكثيف ، بل داعبت الشعر فى أبيات ، أو أشطر ، بالشين ، او أسطر بالسّين من الشعر بين بحر المتدارك ، أو الرجز ، كما صرحت بمصطلح «الشعر » مثل :

كونوا كما تبغون لكن لن تكونوا

وكل يدعى وصلا بليلى . . وليلى لاتقر له بذاك

كما انتصر فى المجموعة ضمير الغائب ، إذ لم ترد القصة بضمير المتكلم إلا مرة واحدة ، وغلب الحوار وقل المونولوج . أما البناء القصصى : فقد آثر تجاوز الواقع . وتجاوز السرد التقليدى ، ومالت القصة إلى القطع ، أى تقسيم العمل الفنى إلى لقطات ، قد لا تعبأ كثيرا بمنطقية المكان والزمان .

كما أن الإشارة إلى الشخصيات ترد عرضا ، وبشكل خاطف ، لأن الفكرة المسيطرة هى السائدة ، وهى هدف الكاتب وليست الشخصية لذاتها ، ولهذا نجد الدخول مباشرة فى الحدث والتخلى عن التمهيد والمقدمات والوصف .

ذلك كله بنيان رمزى متماسك داخل كل قصة ، وعلى مستوى يستوحى قضايا : الرعب الذرى ، والكيميائى ، وزرع الأعضاء ، والأطماع الاستعمارية ، والنظام العالمى الجديد لا بشكل خطابى مباشر ، بل فى رمز يكتنف المجموعة بوجه عام ، وهو رمز يستدعى تغيرات متعددة من القارىء بطبيعة الحال ، لأن المشاكل ـ أيضا ـ تتطلب حلولا متعددة أيضا ، ورؤى متنوعة .

ومع الرمز والقطع نجد التدخل المفاجىء والإدهاش ، كسراً للرتابة ، ودفعا للحلول التقليدية . ونجد اللازمان واللامكان للدلالة على عمومية المشاكل قديما وحديثا ، محليا وعالميا لذلك فقد لا ندهش حين نواجه بالإغراب والتغريب فى الأحداث وبخاصة فى نهاياتها مثل :

- مضى البطل إلى الموت فى سبيل هدفه وغايته ممثلا لجيل مضى ، بينما تكون زوجته ، ومن فى أحشائها رمزا لجيل قادم كأنها أوزوريس .
- ظهور السمكة الغريبة والشص النادر وجوده تمجيدا للصيد بالكلمة .
- تطوير أعضاء الإنسان وبخاصة : الرؤية (العينان) والسمع (الأذنان) فى مؤسسة الأعضاء المتطورة .

● رؤية الإنسان حسابه وعذابه على ما اقترف .

وبذلك تكون المجموعة القصصية ـ فى نظرنا ـ قراءة مستقبلية ، أو سيناريو لمستقبل قضايا الإنسان وواقعه . وهذا سر نأيها عن القالب التقليدى للقص ، وسيطرة حلم اليقظة عليها ، ومداعبتها الخيال العلمى .

ولهذا ، يسيطر الحلم على المجموعة ، وهو غالبا حلم اليقظة ، وإذا تتبعنا دلائلية النصّ فى كل أقصوصة لوجدناها محوّرة ، نرى فى **جبال العشق** : العدل والأمل والإشراق والحب ، وتلوح النهاية بالشمس أى الأمل والحقيقة ، وموقف الزوجة الوفية وبيطنها الابن الأمل ، وكأننا أمام « إيزيس وأوزوريس » ، وكأن جبال الموت بالقصة هى الحياة ، هكذا تكون دلالة الأضداد ، وهكذا يكون إصرار الأجيال على التغيير.

وفى **الإشعاع** ٤١ ، نستوحى هموم العصر وعلى رأسها الرعب الذرى والحرب الكيماوية ، ونبهر بشفافية الجسد لتعرية الداخل ، وكشف التلوث .

وفى الصياد ٦٣ ، يكون الشص نادر الوجود رمزا للبحث عن المجهول ، وتكون السمكة الغريبة (عروس البحر ـ الجنية) قطعة من آداب البحر ، ولهذا يكثر فيها الشعر والشاعرية حيث يناجى الإنسان آماله المجهولة ، وفى النهاية يكون الصيد بالكلمة ، ويكون دور الحلم .

وفى **المؤسسة** ، نجد بعض مظاهر العصر ، حيث غسيل المخ ، وتطوير القدرات والوظائف العضوية للبشر بفعل الهندسة الوراثية ، ويتضحم دور الزعيم حتى يبلغ قمة الغرور رمزا لكل زعيم مغرور أو ديكتاتور ، وفيها المطاردة ، والتجسس وتعدد زوايا الرؤية للقيمة ، لأن كل إنسان يرى بهواه ، وهنا باب من أبواب الخيال العلمى ، وإبراز للرجل الآلى ، والكومبيوتر نجم العصر وفى **عود التيل** ، نلتقى بالحساب فى الآخرة وعذاب القبر ٣٦ تجسيدا لدور الضمير .

وفى سفر العبيد ٩ : الدين والحرية ، الله والإنسان ولهذا نجد المعادل فى الكتب السماوية : التوارة والقرآن الكريم ، كما نرى ظاهرة الإنسان على مر العصور (العبودية) منذ سن الإنسان القديم مبدأ : من غلب سبى ، وهى فى العصر الحديث : الكفيل فى الدول الخليجية برغم إلغاء الرق فى العصر الحديث ، رمزا للابتزاز ، والتسلط ، والاستغلال ، حول الأرض رمزا لطعام ، وتكون النهاية اقتطاع جزء من الإلية ٩ ، وكأننا أمام القدس المقتطعة من جسم العرب ، وكأننا أمام الصراع العربى الإسرائيلى (التوراة ـ القرآن) ، وكأننا ـ أيضا ـ أمام أزمة الطاقة .

الهزيمة : يسيطر عليهـا حلم اليقظة ، وهى وإن صـورت المطاردة بين الإنسان والحيوان فإنها تعنى الإنسان والإنسان ، وكانت رمـوز الحيوانات هى : القط ـ الفأر (وعـداوتهما التقليديـة) ، والبراغيـث ، والجراد (ورمـزه فى التكاثـر) ، والكلـب (ورمزه فى الوفاء) ، ومـن كراهية الإنسان لأخيه الإنسان تـأتى أهمية السلام ٢٣ ، ٢٤ ، وتصـوير (المجتمـع الجديـد) وكأنـه النظام العـالمى الجديـد ، حتى نجـد الخلاصة المأسـاوية أو النووية ٢٧ ، والنتيجـة أن تصالح الأعـداء مستحيل ، وأن عناصر بشرية تجتث عناصر أخرى . وهكذا تمض أقاصيص :

واحد= ٣ مع الاستغلال والسلطة والقهر .

وعود التيل مع الموت والعذاب ، والضمير ، وتصوير الموت .

والخلية : بين القلب والعقل ٥٧ .

ما دور الحلم فى كل ما تقدم ؟

هل هـو كما ذهب فرويـد والنفسيون فى نقدهـم القصص ؟ ، بأن الأثـر الأدبى كالحلم يعبر عـن الواقع المكبوت المرتبط بالحيـاة الواقعية لصاحب الأثـر (صاحب الحلم) ، حتى ذهبوا إلى أن القصة هى القصة العائلية للعصاب ، ينقله الراشدون من وهمهم الطفولى وتصوراتهم لرغبة وأمنية فى إطار مثلث العائلة .

لقد حللوا الفن القصصى نفسيا بمروره بمراحل :

المرحلة الحلمية العجائبية المرتبطة بمرحلة ما قبل الأوديبية .

وأخـرى واقعيـة طبيعيـة تـرتبـط بها بعـد المرحلـة السـابقـة ، ومنهـا القصـص الرومانسية ، والسيريالية .

أم هو كما رأى الألسنيـون شىء متصـل بمقام القصة ، بـاعتبارهـا « نظامـا من الإشارات المتبـادلة التحفيز » اقترابا مـن الخطاب الروائى ومـن « الرؤيا النابعـة عن مفهوم « القـول » ، وقائل القـول ، أى علاقـة القاص بـراوى القصة والأشخـاص المروى عنهم ، ووضع القارى إزاءهم وإزاء عالمهم .

لهذا ، يهتم الألسنيـون بالبحث عـن علاقة هـذا الخطاب بالـواقع انطلاقـا من النص وحضوره الكلى ، ولهذا يرون أن العمل القصصى يبنى عالما وهميا قائما بذاته ، عالما مـن الكلمات التى تصنـف الواقـع مستقلة عنـه تماما ، لأن مبـادئه هى اللغـة والكتابة وليست الإدراك الحسىّ ، أى أن العمل القصـصى له استقلالية تامة ، لأن

زمان المغامرة ومكـانها لا علاقة لهما بزمان الكاتب ومكانـه ، ولأن الوهم القصصى يستبعد الأنـا الحقيقة للقـاص ليحل مكـانها أنا وهميـة لا علاقـة لها بأنـا الكاتـب والقارىء .

هكـذا أهمل الألسنيون الـواقع القصصـى ، وما يليـه مما يتصـل بهوية القـاص والراوى وعـلاقتها بالأشخـاص ، ولقد سبـق أن أشرنا إلى حـديثهم عـن المقام فى الأدب المكتوب ، والمقام ــ إذن ـ هو المشترك بين الراوى والقـارىء فى القصة والمقام إذن هو المسرح اللغوى ، ولهذا يخلق القاص مقامات كـلامية تعويضا عن المقامات الواقعية ومساعدة على فهمها بالصفات والأحداث والسياق ، لذا قال أحدهم :

التواصل الـروائى لا يتم فى أى مقام خارج مقام القراءة ، ولايتحقـق إلا بوسائل ألسنية ، وكأنه مكتف بذاته .

لهذا يرون أن القاص الناجـح هو الذى يخرج من هذا العالم ليعيـد بناءه وتشريعه من جديد ، وذلـك باختراع لغة جديدة ، لأن التعبير القصصى مغـامرة فى الكتابة وليس كتابة عـن مغامرة ، وعلى هذا تكون القصة مصنوعة مـن مادة اللغة ، واللغة تحل محل القاصّ . هكـذا يعيد النفسيون للنص كيـانه المستقل القائم بـذاته ، على حين يعيد الأسلوبيون لصاحب النص اعتباره بوصفه فردا .

من أى منطلق ـ إذن ـ ننظر إلى أحلام عبـد اللطيف زيدان ؟ أرى ـ فى هذا المقام ـ تفضيل منهج الأسلوبيين والنفسيين معا فها نحن نـرى كاتبنا يطوع اللغة لمضمونه القائم على الثنـائيات المتضادة بين الأمـل ـ التشـاؤم ، الماضى (الإصحاح ــ سفر العبيد ـ اللغة الطقوسية) ـ الحاضر (التسلط) ، الماء ـ اللبن (الرضيع ـ المؤسسة) ، الماء (المجهر ـ النهر الكبير) ـ النار (الصياد ، جبال العشق ، الهزيمة ، الإشعاع) بما يـذكر بحجـر الكيميـاء ، والمتصوفـة ، الحيـوان ـ الإنسـان ، القلـب ـ العقـل (الهزيمة ، الخليـة ، الظاهـر ـ الباطـن (اليوتوبيـا ٨٨ ، المستقبل ٨٩) : مـا هى خططك للمستقبل ؟

ولنقرأ هذا النص عن الظلام فى مواقع مختلفة :

فلئن كان الوقت صيفا وظهرا فإن سحابة سوداء أطبقت على المكان ٤٤ .

ولئن كان البدر تاما والسماء صافية فإن ظلاما دامسا خيم على المكان ٤٥

ولئن كان الوقت ليلا والظلام حالكا فإن نورا ٤٧

رمزا النار والماء :

وهنا ننتقل إلى الرمز فى المجموعة حيث رمز النار فى سفر العبيد فى مواجهة الماء ، وعودة رمزه الماء والنار مرة أخرى فى الهزيمة حيث تشتعل النيران فى القطط وتتجه جميعا للماء بلا عودة دلالة على فشل السلام والانتحار الجمعى ، وبروز أنماط الحيوانات معادلة للأنماط البشرية ، كما يعود الرمزان فى الإشعاع ، حيث يبتلع قطعة كبيرة من الشمس فصرخ ، وكأننا بمن رأى الشمس فى المنام يذكرنا بحلم يوسف عليه السلام ، والماء الملوث فى جبال العشق ، ونار القبر فى عود التيل . وبتعدد تفسير الرموز نفهم أن تعدد المشاكل يقتضى تعدد الحلول .

رمز الزمن

وفى القصة الأولى نجد الزمن : أول ، ثان سابع : سبعة أيام ، والابن الأكبر عمره ١٨ ، والثانى ١١ والأب ٣٠٠ سنة ، والطفل فى الرابعة ، واستحضار نومة أهل الكهف : لا أدرى أية مدة قد نمت ـ استغرق فى النوم ثلاثة أيام متواصلة .

بما فى ذلك من دلالة عمومية الزمن ، واختلاط الأزمنة ، فكأن نوم أهل الكهف كنوم الإنسان المضطهد فى القرن العشرين .

والمجموعة سياسية الموضوع والدلالة تأكيدا لتساؤل « جوزيف بلوتنر » هل السياسة هى الطابق العلوى للبناء السياسى فى الكونجرس ؟ .

تجيب المجموعة القصصية بالنفى مؤكدة أنها كل شىء فى حياتنا ، ولهذا تتجول الدلالة فى المجموعة بين الإخلاص فى العمل والتسيب ، والظاهر والباطن ، والعقل والقلب تطلعا لمستقبل أحسن :

دنيا كلها عدل وأمل وإشراق وحب ٨٨ .

وقد ناسب ذلك هجر الشكل التقليدى للقصة ، وسلوك طرق التجريب القصصىّ بتجاوز حدود الزمان والمكان وتداخلهما من خلال سراديب الحلم ، وإيثار المعمار الجديد للقص ، والجمع بين الوعى واللاوعى ، وعدم الاقتصار على الواقع المحسوس ، والانطلاق مما تثيره المشاكل من انطباعات إلى دفقات اللحظات الشعورية فى أحداث خارج نطاق منطقية الحكاية على نحو ما حدثنا الجاحظ بعنوان (تكاذب أعرابيين) بضم الذال ، أى تبادلهما الكذب ، حيث ادعى أحدهم أنه مازال يعدو بفرسه فى ظلال غيمة حتى انجابت الغيمة ، فرد عليه الآخر أنه رمى بسهه صيدا ، فتيامن الصيد فتيامن السهم ، ثم تياسر فيتاسر وراءه حتى لحقه ! ، ومثل ذلك ما تحفل به السير الشعبية من خوارق وتجاوز للواقع ، وما يحفل

به الفولكلور من خيالات حول حاسة التنبؤ عند بعض الطيور وغيرها ، وما قدمه بديع الزمان الهمذانى فى مقاماته الإبليسية ، وكذلك ابن شهيد وأبو العلاء المعرى ، وهذا كله بديل تخييلى لواقع يحتاج إلى التغيير .

وناسب الدلالة الحالمة بالمستقبل وبالغد لغة شاعرية أدواتها ، بعد ذكر ترنيمات داوود :

التصوير :

برقت إبرة المخدر فى يد الطيبيب ١٨

الصمت أرملة الجهال ١٨

ألمّ به اكتئاب مفاجىء ٥٩

الشمس تهلّ على الأفق ، والنهر يتضاحك بالنور ٥٩

حين ألقى الفجر على الدنيا وشاحه ، قام من مرقده يحدوه الأمل فى نيل مقصده ٦٢ ، بكى حتى بلل دمعه الشاطىء .

إننى آوى إلى ظلك كلما اشتد الهجير علىّ ٨٥

أو التصريح بالشعر :

ألم تعلّم منك الشعر وفنون الأدب ٨٥

أليست هذه الأشعار التى كنت تعلمنى إياها ٨٦

أليست ـ أيضا ـ من الأشعار التى كنت ترددها علىّ ٩١

أو الشعر الموزون :

كونوا كما تبغون لكن لن تكونوا ٥١

وكل يدعى وصلا بليلى وليلى لا تقرّ له بذاك ٥٢

تجرفنى مياه هذا النهر إن كان قاتلى / مختبئا دوما / وإن حزنى واصل لقلب السماء قد سرى / حين أتت أول أمواج الغسق ـ ٥٩ ، وهى متصلة ومن بحر الرجز. إنى تواق مثلك لمياه اليم / يحدونى أمل ساطع نحو طريق القصد / مُدّى زعنفة أو ذيلا أو شفة من هذا الفم / علىّ ألتمس طريقا نحو النهر / أو ندلف من هذا النهر لذاك البحر ٦١ وهى متصلة ومن بحر المتدارك . لو أطبقت عليك شفاهى ، لو أصغيت إلىّ السمع ٦٢ وهى بتفعيلة : فاعل .

قنينة عطرى ماذا لو جف السوس والنسرين

هل يرضيك الورد يجف / أغصان حول النرجس تلتفّ ، ٦٢ ، وهى متصلة ، ومن المتدارك ، وانظر ص ٦٣ ، وانظر : صمت الكون وأصغى النهر ـ الصياد . إنى أسمعك الآن .

أو الحوار الموسيقى :

سجعا : قفزاتى متعرجة ورقصاتى متموجة ١٢

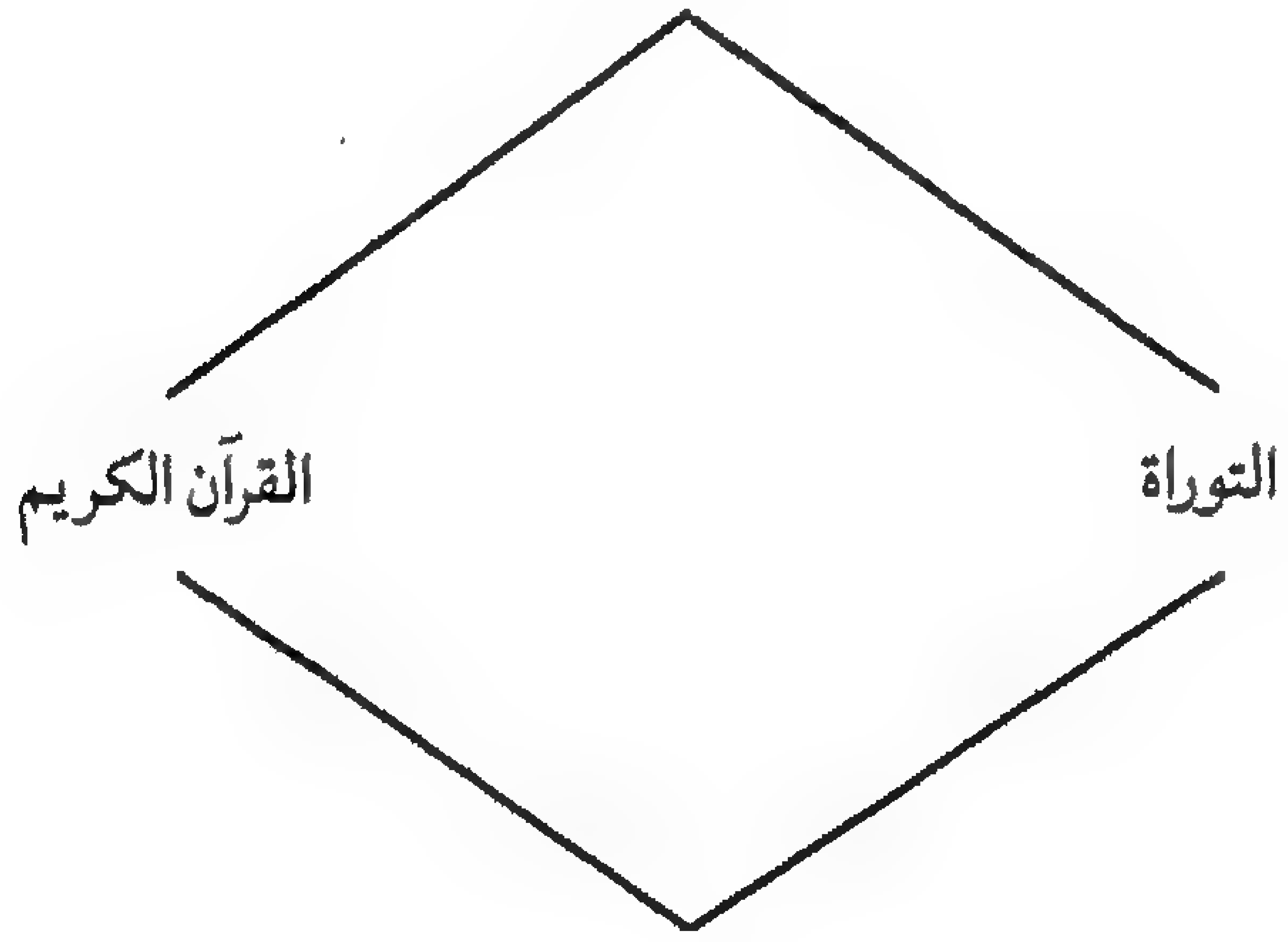
زهرة حسن فى روضة حسن ١٣

على عجل ووجل ١٨ ، وأين الجيد الذى تتمناه الفيد ؟

أو الشعر فى مطلع القصة :

الظلمة تكتف الأركان ١٣ المتدارك .

ولأن القصص توغل فى التراث (الماضى) بقدر ما توغل فى المستقبل فإنها تلجأ إلى لغة تناسب الطقوسية :



الاحتكام إلى القوة العليا ـ وحدة الدين

الكتب السماوية ـ وحدة المصدر

وقد ساعدت الكاتب دراسة التاريخ القديم ، ولهذا نجد هجرة النصّ التراثى للغة المجموعة فى المفردات :

البعد الزمنى للورقة المالية (أم مدنة) ٣٥ ، آكل من حشاش الأرض ـ تركه ولم

يعقّب ـ ١٥ ، ذات حمل حملها ٢٤ ، تساقط كل شيء كسفا ١٨ ، سؤلا ٤٣ بلقعا ـ بعد لأى ـ ٢٤ ، زاد الطين بلة ٢٧ ، استيأس ١٦ ، إذاً ٥٤ وانظر ٨٢ ، ٩٠ .

وفى التراكيب :

فى البدء كانت الضيعة ٥ ، هكذا أمر الإله الرب ٥ ، ٩ إنى جامعكم ليوم عظيم ٧ ، إنا نراه فى ضلال مبين ٧ ، يأكلون أكلكم ويستحيون نساءكم ٧ .

وفى التراكيب أناقة مقصودة مثل : إنى جامعكم ليوم عظيم ـ ٢٧ ، وتكرار الجمل على وتيرة واحدة ، كما قدمنا ٤٤ ـ ٤٧ .

كما يستعير الكاتب من الفنون التشكيلية حيث الضوء هو اللغة ، ويكون الشيء المعكوس يقابل العالم القصصى المصور ، والعين الباهرة هى الشخصيات والراوى ، وموقع المؤلف والقارىء هو : موقع الرؤية .

وتميل لغة القصّ إلى التكثيف والإيجاز والسرعة مع سرعة الحدث ١٣ ، ١٤ ، ٣٩ وعلى الرغم من ورود بعض المعلومات العلمية ، فإن أصوات النص ومفرداته وتراكيبه تتسم بما يأتى :

ـ قلة الكلمات المتخصصة .

ـ قلة الكلمات الوظيفية أو النحوية (الأدوات) .

ـ كثرة كلمات المحتوى أو المضمون والدلالة على : شيء ، شخصى ، حدث ، فكرة ، صفة .

ـ هجر الكلمات المهجورة أو الحشو .

ولم يخل النص من تجاوزات نحوية لعلها بسبب الطباعة : تخد موننى ٦ ، هأنذا ٦ ، متوفر ٢١ ، ستنال ٢١ ، أنذاك ٣٠ .

وساد الضمير الغائب فى الخطاب السردى ، وبه أقاصيص المجموعة كلها ما عدا أقصوصة الرضيع فكانت بضمير المتكلم وجمعت بينهما ص ٢٩ .

كما اتسمت لغة السرد بصيغة الفعل السردى واستحضار الأفعال والأزمان ، والصفات والأماكن ، وتداخل الزمان والمكان ، والوحدات ، واستعارة تقنيات السينما والتليفزيون ، بتكنيك القطع ٥٠ ، ٢٩ ، ١٥ ، ٢٠ ، ٢٩ لبيان أن شيئا ما يلح على الراوى بما فى ذلك توظيف التكرار ١٩ ، ومع حرصه على التركيز فى اللغة يركز الشخصيات ، ويلج الحدث مباشرة متخليا عن التمهيد والوصف المكانى ٣٩، وينبذ الحكاية ، ويستجيب لتداعيات الأحلام لأن الإنسان حيوان حالم ، وكانت قمة التكثيف فى قصة الرضيع ١١ .

وفى العنوان نجد النصّ المختزل أو الموازى كما يرى النقد الحديث ، وهو عنوان بين قطبى : الحياة والموت

جبال العشق ـ عود التيل	جبال العشق ـ عود التيل
الرضيع ـ الخلية	فى العزاء ـ الصياد
الصياد ـ الزوجة الحامل	حريق

وفى دلالات العنوان ما يظهر المعنى ، ويكشف طبيعة النص ، ويعطى مؤشر الدلالة .

وفى النهايات المفتوحة ما يتيح الفرصة للتحوير ، لأن القاص لا يقدم «روشتة» ، ويكون تجاوز الواقع ليس خرافة ، بل هو استمداد من واقع الإنسان المتناقض .

وفى دلالات الأسماء ما يقوى موقف التضاد والتعارض السائدين فى المجموعة .

المقابلة بين

النعمة والشموخ	نعيمة وزوجها شامخ ٣٥ وصالح التربى ٣٥
الصعلكة والصعاليك	عروة بن الورد وتأبط شرار ١٥
السباق ـ الجياد ـ الحرب	عبس وذبيان
الصبر والشموس والبطش	صبرى شموس فتوة الحى ٢٠
الكرم	أبو كريمة ـ الجار ـ ٢٩
السلم	سالم ، متولى ، نعيمة ـ زغلول ٣٥

هكذا تمضى ثنائية السلم والبطش ، الوداعة والشراسة .

وتتعدد أدواته القصصية بين الحوار ومنه القصة الحوارية الخلية ٤٩ ، والمونولوج الداخلى ٩ ، ١٣ ، والفكاهة ، والتدخل المفاجىء ، والادهاش مواجهة للرتابة والتسليم بالأمور ، ومواجهة لرتابة الواقع وتخيل البديل له ، واستخدام المعلومة العلمية والتاريخية :

عبس وذبيان ٢٢ ، طريقة الثعالب فى التخلص من البراغيث بعومها فى الماء ، وشغالات النحل ٤٩ وما بعدها ، وأرشميدس ٨٤ .

الرحلة فى القصة العربية الحديثة

تمهيد :

تقوم الرحلة ـ فى أقدم صياغاتها ـ على القـص ، هكذا كان الرحّالة الأقدمون فى كل عصر .

وفى العصر الحديث استعان الرحّالون إلى الغـرب أو الشرق بالقصّ بشكل جزئى أو كلى .

إلى أن كان الشكل القصصىّ الحديث الذى تحرك بأبطاله وأحداثه إلى عوالم شتى فى مغرب الأرض ومشرقهـا فى قديم العصور ، وأوسطهـا وأحدثها سواء أكـان قصة قصيرة ، أم قصة ، أو رواية ، أم سيرة ذاتية .

الرحلة إلى الماضى البعيد :

حيث عصر الفراعنة ، حين كشفت الحفريـات عن كثير من الأسرار ، فرحلت القصة فى إطار التأثر بالرواية التاريخية ، ومثال ذلك :

عبث الأقدار (١٩٣٩) ، إذ تدور فى جانب من حياة الملك خوفو،

ورادوبيس (١٩٤٣) ، إذ تدور حول علاقة فرعون مصر بالغانية رادوبيس ،

وكفاح طيبة (١٩٤٤) ، وكلها لنجيب محفوظ .

وأخنـاتون لعلى أحمد بـاكثير ، وأحمس بطـل الاستقـلال (١٩٤٣) ، وأخناتـون ونفرتيتى (١٩٤٣) لعبد الحميد جودة السحار .

أو الرحلة إلى العصور الأخـرى القديمة مثل زنوبيا ملكـة تدمر (١٩٤١) لمحمد فريـد أبو حـديد ، وكليـوباترة فى خـان الخليلى لمحمود تيمـور حيث يتخيـل عودة كليوباترة وأنطـونيو وغيرهما من رجالات التاريخ والقمـع إلى عصرنا الحديث ليسقط ما يشاء إسقاطه .

الرحلة إلى الماضى الوسيط :

إذ تمضى فى عصر فتوحات العرب : لمصر فى رواية أرمانوسة المصرية (١٩٨٦)، وهاتف من الأندلس لعلى الجارم ، وفتح الأندلس (١٩١٣) ، والمواجهة مع الصليبيين وشارل وعبد الرحمن (١٩٠٤) ، ووإسلاماه (١٩٤٥) لعلى أحمد باكثير .

الرحلة الحديثة :

أ ـ مرحلة الحكاية :

حيث يوظف المؤلف عنصر الحكاية كما صنع على مبارك فى (علم الدين) فى ثلاثة أجزاء (١٨٤٣) ليقارن بين الشرق والغرب فى رحلة من مصر إلى أوربا على يد بطل شيخ ريفى مصرى أزهرى مستنير .

كذلك عنصر الحكاية فى (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز)[١] لرفاعة رافع الطهطاوى الذى ذهب كما يقول : « فى رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بهذه المدينة البهية » ، ونفذ نصيحة شيخه حسن العطار ، فصار يحكى القصة من أولها ، أى منذ هذه النصيحة وملما بعجائب الأخبار والاطلاع على غرائب الآثار كما يقول .

ب ـ مرحلة القصة الفنية :

ومن أمثلتها : أديب لطه حسين ، وعصفور من الشرف للحكيم ، والحى اللاتينى للبنانى سهيل إدريس ، والحب الضائع لطه حسين وتدور فى باريس ، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى . وجسر الشيطان لعبد الحميد جودة السحار وتدور فى ألمانيا، ورجال وثيران ليوسف إدريس ، وترحل إلى أسبانيا ، وثقوب فى الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس وترحل إلى السنغال ، و (حكاية الليل والطريق) من المجموعة التى تحمل اسمها لطه وادى حيث تخادع البطلة إسرائيليا حتى تنسف معسكرا بأكمله .

وتتجلى الرحلة عند عبد الله خيرت فى مجموعة (رحلة الليل) حيث الارتحال إلى الخارج ، ومعنى الاغتراب ، والسفر على جناح الطائرة ، أما مكان الرحلة فهو إفريقيا .

---

(١) أو (الديوان النفيس بإيوان باريس) كما يقول ، وإن جعله كتابا فى فصول ومقالات .

ويرحل السعودى سليمان الحماد مع حضارة القرن العشرين فى (الآلة تسرقنى ذهنى) ، حيث تتوارد فى ذهن البطل أحداث إحراق بول تبيتس جيروم هيروشيما ، وإحراق نيرون روما .

ولا ننسى الرحلة العكسية فى تصوير الأجنبى الوافد فى أقصوصة (فى القطار) حيث تصوير الأجانب من الترك ، كما نرى ذلك بعد سنوات طويلة فى تصوير الكاتب الإماراتى محمد المر للوجود الهندى بالإمارات فى شكل عمالة وافدة .

وذلك كله قد تجلى أثره منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وبخاصة فى مصر ، ولبنان ، وسوريا ، وفى سبيل ذلك لابد للناقد من النظرة إلى تاريخ الحملة الفرنسية ١٧٩٨م ، والإرساليات اليسوعية فى لبنان منذ سنة ١٦٥٣م ، حيث قام فنتير دوبا رادى vunture de paradis بترجمة جزء من كتاب تاريخى عن المماليك ، ووصف عمرو بن العاص لمصر ، وقام مارسل J.J. Marcel ببعض الدراسات اللغوية ، ومضت المسيرة .

لقد احتل الأتراك مصر سنة ١٥١٧م ، ووصل على بك الكبير لمنصب شيخ البلد سنة ١٧٦٦ ، ثم أعلن استقلال مصر سنة ١٧٦٨ ، وقامت دمياط آنذاك بدور النافذة للثقافة الأجنبية والترجمة قبل الحملة الفرنسية ، وفتح باب الثقافة الغربية بعد ذلك على مصراعيه .

خلاصة :

لقد انتقل رايدر هاجارد من لندن وباريس وإيطاليا إلى إفريقيا والزنوج ، وزار أندريه جيد أماكن متعددة ولفتت نظره روسيا ، وعاشت بيرل بيك فى الصين ، وزار همنجواى قلب إفريقيا ، وجيرارد دى نرفال مصر ، وكتب لورانس ديريل رباعية الإسكندرية ، وكتب الفنلندى ميكافالتارى رواية المصرى ، وصور فيكتور هوجو الشرق ، وجان مارى كاريه مصر ، وإميل لودفيج النيل ، وكتب اليونانى لوستى ساجاراداس ـ عميد الجالية اليونانية بأسيوط ـ رواية (عذراء أسيوط) سجل فيها مظاهر ثور ١٩١٩ بأسيوط وترجمها الرّسام القصاص عبد السميع المصرى .

فهل تمثل الرحلة القصصية العربية الحديثة نقلة إلى العالمية فى تراثنا الحديث ؟

هل تتوافر لقصاصينا الإمكانات المادية لهذه الرحلة كما صنع مَنْ ذكرنا منذ قليل؟

أسئلة تفرض نفسها ، وتبحث عن إجابة .

الأمر الثانى أن هذه الرحلة القصصية إلى خارج نطاق العربية وظفها القصاصون توظيفا فنيا فى الإسقاط ، والتعبير عن المجتمع وفى أمور فنية عديدة كما سنفصل .

خصوبة الارتحال الفنى : الرحلة وعلم الاجتماع والأدب

ويهتم علماء الاجتماع بالرحلة بالجانب « الإثنوجرافى » أى الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية ، وحين تخضع هذه الدراسة إلى النّظرة التحليلية والمقارنة للوصول إلى نظريات حول النظم الاجتماعية الإنسانية فى أصولها وتنوعها يكون البحث «أثنولوجيا » ، وبذلك يرتبط الجانبان : الإثنوجرافى ، والأثنولوجى فى مجال الدراسات الأنثروبولوجية [1] ، ومن المهم فى هذا الجانب وجود الجانب التقارنى .

ومن جانب أهل الأدب يعتبر توظيف الرحلة من خلال العمل الأدبى إتاحة الفرصة للخيال كى يحلق بالكاتب ، فيتخيل ما رأى وما لم ير ، ويختصر المكان ، والزمان ، ويستغل أبعاد كل منهما منذ بدأ الاتصال بالحضارة الغربية مع قدوم الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) ، وما تلا ذلك من بعثات .

وقد وجد الناس فى كتب الرحلة ـ بوجه عام ـ مجالا للأدب الشائق ، والعرض الجميل ، لكنها ـ إلى ذلك ـ كانت سجلا إثنوجرافيا ، من هنا كان الرحّالة أدباء وإثنوجرافيين معا [2] .

ومن قديم ، التقينا بما عُرِف بأدب الرحلات فى أدبنا العربى . ومن هنا يتضح أن هدفنا من الرحلة هنا يمضى مع تعدد منافعها الحضارية من جغرافيا ، واجتماع ، وتاريخ ، وأدب وثقافة . . إلخ ، ولا يقتصر على جانب واحد منها ،

---

(١) حسين فهيم ، أدب الرحلات ، عالم المعرفة ١٣٨ ، ص ٤٩ وما بعدها ، ويذكر (ص ٧٧) قائمة من الدراسات فى هذا الشأن اهتمت بأدب الرحلات من جانب أدبى وإثنوجرافى مثل :

- Billy T. Traey , D.H. Laweence and the literature of Travel. UMI Research Press, 1983.

- Percy G. Adams. Travel Literature and the Evolution of the Novel . The University Press of Kentucky , 1983 .

- Paul Fussell Abroad : British Literary Travelling between the wars . New York : Oxford University Press , 1980 .

- Valerie Wheeler . Traveller's Tales : Ovservations on the Travel Book and Ethnography . Anthropological Quartely, 1986.

(٢) حسين فهيم ، أدب الرحلات ، عالم المعرفة ١٣٨ ، ص ٩ ، ١٠ .

تحقيقاً لمقولة الفيلسوف فرانسيس بيكون : « إن السفر تعليم للصغير ، وخبرة للكبير»[1]، وما قاله حسن العطار فى مقدمة (تخليص الإبريز فى تلخيص باريز) لرفاعة رافع الطهطاوى : « السفر مرآة الأعاجيب ، وقسطاس التجارب »[2] .

وكان صلاح الشامى محقا حين اختار عنوانا لكتابه « الرحلة عين الجغرافيا المبصرة» [3] ، كما نجد أنفسنا متفقين مع حسين فهيم فى تصدير كتابه (أدب الرحلات) [4] بقوله : « الرحلة قد ساعدت على اكتشاف موطن الإنسان ، أى كوكبه الأرضى ، كما أدت بهذا الإنسان إلى أن يدرك مدى انتشاره فى بقاعها » .

كما نجد أنفسنا نضيف ـ من منطلق موضوعنا ـ أن الأدب القصصى رحلة فى الزمان والمكان على أوسع نقاط .

ولا ينفصل ذلك عن مقولة قالها محمد المويلحى : « لا يتحتم أن ما يكون ذا نفع عند الغربيين يكون له نفع عند الشرقيين لاختلاف ذلك كله فيهم وتفاوته بينهم ، والشواهد كثيرة جمة على أن ما يكون فى باريس حسنا يكون فى برلين قبيحا ، وأن ما يكون فى لوندرة (لندن) حميدا يكون فى الخرطوم دميما ، وما يكون فى رومية حقا يكون فى مكة باطلا ، وما يكون عند الغربيين جدا يكون عند الشرقيين هزلا » .

وقد اهتم المؤرخون والباحثون بالرحلة ، فكتب الفرنسى سافارى كتابا عن الرحلات سنة ١٧٨٥ ، ونازك سابايارد ، الرحالة العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة .

وكتب شوقى ضيف كتابه الرحلات ، وكتب حسنى محمود حسين كتابه الرحلات عند العرب ، وكتب حسين فهيم كتابه أدب الرحلات ، وكتب أحمد رمضان أحمد ، الرحلة والرحّالة المسلمون ، وكتب حسين مؤنس ابن بطوطة ورحلاته ، ووهب رومية ، الرحلة فى القصيدة الجاهلية ، وأحمد أبو سعد ، أدب الرحلات وتطوره فى الأدب العربى ، وناجى نجيب ، الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق ، ونادية محمود عبد الله ، الرحلة بين الواقع والخيال فى أدب أندريه جيد ، وصلاح الشامى الرحلة عين الجغرافيا المبصرة .

---

(١) C.H. Lockit. The adventure of travel. Londin : 15th edition , 1960.

(٢) وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٩٥٨م ، ط بولاق سنة ١٢٦٥ هـ ـ الورقة الأولى .

(٣) المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٢ م .

(٤) عالم المعرفة ، ١٣٨ ، ص ١٥ .

اتجهت الرحلة الأدبيـة إلى أوروبا وأمريكا ، فرحل ابـن فضلان سنة ٣٠٩ هـ [١] إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة ، وفخر الدين المعنى الثانى سنة ١٦١٣ ـ ١٦١٨ ، وإليـاس يوحينـا الموصلى سنـة ١٦٦٨ ، ١٦٨٣ ، ونشر أ. ربـاط بعض رحـلاتـه بعنوان (رحلة أول شرقى إلى أمريكا)، ونشر أ . رباط بعض رحلاته بعنوان (رحلة أول شرقى إلى أمـريكا)، ورحـل أبو طـالب خـان (١٧٥٢ ـ ١٨٠٦) وهـو تركـى الأصل ، عمـل بالهند ، إلى العراق وأوروبـا سنة ١٢١٣ هـ/ ١٧٩٩ م ، وكـانت رحلة رفـاعة رافع الطهطـاوى ، وحديث أحمد الشـدياق عن أهـل مالطة فى كتـابه (الواسطة فى معرفة أحوال مالطة) ورحلات أمين الريحانى ، وعبد العزيز الرفاعى : خمسة أيام فى ماليزيا [٢].

وربما نالت باريس [٣] من الـرحالة العـرب ما لم تنله مـدينة أخرى ، فقـد اهتم بالحديث عنها الطهطاوى (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) ، والشيـخ مصطفى عبد الرازق سنة ١٩٢٤ ورأى التـوفيق بين حضـارتـى الشرق والغرب ، وزكـى مبـارك فى ذكريـات باريس [٤] ، وما كتبه لأصدقائه من رسائل سنة ١٩٢٩ .

لقد كتـب الطهطاوى كتابـه (تخليص الإبريـز فى تلخيص باريـز) سنة ١٨٣٠ وهو فى باريس ، وطبـع سنة ١٨٣٤ ، متضمنا ملاحظاته ومـا سجلته ذاكرته مشيرا إلى ما بلغته « البلاد الإفرنجية » من « مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعـة » ، وقضـى رفاعـة خمس سنـوات مـع البعثة فى بـاريـس (١٩٢٦ ـ ١٨٣١) .

ولقد مثل كتابه هذا نقلة فى تطوير النثر الأدبى ، كما كان جامعا بين سمات كتب الرحـلات ، والكتب العلمية ، والتقاريـر الرسمية ، مع فقـدان العنصر الروائى ، وإن اعتبره بعض البـاحثين [٥] بذرة أولى للروايـة التعليمية ، لتقديمه المعـارف من خلال رحلة ، ثم لتمهيده لما جاء بعده من أعمال روائية تعليمية .

---

(١) انظر حسين فهيم ، أدب الرحلات ، ٢٠١ وما بعدها .
(٢) جدة ، مؤسسة الطباعة ، ١٩٧٠ .
(٣) انظر حسين فهيم ، أدب الرحلات ٢/ ٢ .
(٤) ذكريات باريس ، الرحمانية ، القاهرة ١٩٣١ .
(٥) عبـد المحسن بـدر ، تطور الـرواية العـربية الحديثـة ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٥٢ ـ ٥٧ ، وأحمد هيكل، تطور الأدب الحديث فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ص ٣٩ .

لقد قدم الكتاب صورة لتفاعل عقلية أزهرية مستنيرة مع الحضارة الأوروبية ، كما كان مثقفا شجاعا فيما كتب ، وعبر ، وكان لأستاذه حسن العطار فضل توجيهه لتسجيل انطباعاته ، كما ذكر فى مقدمة كتابه (ص ٤) .

كما نذكر فى هذا المجال على مبارك (١٨٢٣ ـ ١٨٩٣) فى روايته التعليمية غير المكتملة (علم الدين) (١) الصادرة سنة ١٨٨٣ ، حيث اتخذ من الرحلة ، قالبا فنيا ليعرض رؤيته أوروبا ، وحلمه بالعلم والمعرفة ، لذا يختار أسماء علم الدين ، وبرهان الدين رمزا لما يتطلع إليه حين قدم معارف متنوعة ، ووازن بين أحوال الشرق والغرب فى قالب الحكاية فى رحلة من مصر لأوروبا قاصدا هدفا تعليميا تثقيفيا تربويا .

كما نذكر ارتحال زعماء الإصلاح إلى أوروبا كما صنع ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ الشيخ جمال الدين الأفغانى ، ومحمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) ، وما قدماه فى باريس للقارىء العربى .

الرواية ورحلة الاغتراب

إن روح الاغتراب التى تعترى الشرقى المرتحل إلى الغرب تذكرنا ـ بشكل أو بآخر ـ بما أطلق عليه « ظاهرة الاغتراب الروحى » ، تلك التى سادت أوروبا فى أعقاب عصر التنوير وبخاصة مع بدايات القرن التاسع عشر ، وهى حالة وجدانية تعترى الأديب وتجعله مندفعا إلى الفرار إلى بيئة أخرى غير بيئته ، وتبع ذلك اقتران هذه الحالة الوجدانية بالنزعة الرومانسية (٢) .

كما بدا ذلك فى قصيدة (هجرة) لجيته ، بدا فى كثير من الأعمال القصصية ، ومنها ما دعا إلى (التغريب) أى محاكاة المجتمع الغربى ، بحضارته وقيمه ، ومنها ما اتخذ من ذلك داعيا إلى التمسك بالتراث ، ومنها ما حاول المواءمة بين الاتجاهين ، وهذا ما رصدته نازك سابايارد منذ رحلة الطهطاوى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وذلك فى كتابها (الرحالون العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية

---

(١) انظر عرضا وافيا للقصة ، عبد المحسن بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٦١ ـ ٦٦ ، كما نقدها ، وعرض ما عاصرها من ملابسات حضارية ، وتعليقا عليه ، أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث ، دار المعارف ص ٧٨ ، ٨١ .

(٢) انظر عبد الرحمن بدوى (ت) ، الديوان الشرقى للمؤلف الغربى تأليف ليوهان جيته ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١ ، ٥٥ ، وكان قد صدر سنة ١٨١٩ ، وانظر حسين فهيم ، أدب الرحلات ص ١٦٧ ، وص ١٧١ .

الحديثة) [1] ، وما تحدث عن شىء منه عبد الوهاب المسيرى فى كتابه (الفردوس الأخضر ، دراسات وانطباعات عن الحضارة الأمريكية الحديثة) [2] .

التغير والاغتراب :

إن رحلة العقل البشرى إلى بيئة غير بيئته كفيلة أن تنقله إلى عالم متغير ، لكن الأمر لا يقتصر على هذا الانتقال فحسب . بل يتعداه ليجيب عن سؤال محدد :

هل نجح البطل أم أخفق برغم تغيره ؟

إن إجابات متعددة نلتقى بها لدى الأبطال العرب الراحلين خارج بيئاتهم العربية :

١ ـ هذا هو (أديب) طه حسين التى صدرت سنة ١٩٣٥ يطمح إلى تحقيق شيئين غير منسجمين : العلم والمتعة الحسية ، وهو ـ بقدر انبهاره بالوجه الثقافى للحضارة الغربية فى باريس ، حيث الحرية ، والنور ـ ينبهر بالمرأة الباريسية فرننده خادمة الفندق ، والفتاة « إلين » ويولع بالشراب ، ويدع شرب الماء لأنه « شراب الحمار » . وفى خضم ذلك ينسى زوجته حميدة ، ويرفض العودة إلى مصر ، والنتيجة غرقه فى بحر الاغتراب وشعوره بالاغتراب وتوهم أنه ألمانى يطارده الحلفاء ، وهكذا صار مريضا ، وما لبث مرضه أن تطور إلى جنون أو ما يشبه الجنون مقتنعا أن قلبه كالإناء العميق يستقر به الدنس لا يطهره مرور ماء البحر به ، هكذا كان الاغتراب الناجم عن التغير المفاجىء ، أو تغير الطفرة فى عمل فنى جمع فيه طه حسين بين السيرة الذاتية ، والرسائل والمذكرات ، والقصّ .

ويبين طه حسين فى الأيام (٢٩ ـ ١٩٣٩) صورة المثقف المصرى الذى أعجب بالحضارة الأوروبية مع أحاسيس الصبى الريفى الصعيدى المختزنة .

٢ ـ وإذا كان الاغتراب قد أخذ بيد أديب إلى المرض النفسى الذى يشبه الجنون ، فإنه لم يتطور إلى هذا الحد عند بطل (عصفور من الشرق) التى أصدرها توفيق الحكيم سنة ١٩٣٨ أى بعد صدور عمل طه حسين بثلاث سنوات .

لقد أحس بطل الحكيم بما أحس به بطل طه حسين غير أن التركيب النفسى مختلف لدى البطلين ، فكان انتماء « محسن » الحكيم لحضارته الشرقية أقوى من انتماء أديب طه حسين ، ولقد كانت معركتهما واحدة ، وميدانهما واحدا ومثلما أحاط

---

(١) مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٩ .

(٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩ .

بأديب المحيطون والمحيطات ، أحاط بمحسن ممثلون للحضارة الغربية والشرقية المادية ، وهم : اثنان فرنسيان : « أندريه ، وسوزى » ، وواحد أوروبى شرقى روسى هو « إيفانوتش » ، ومحسن فى ذلك ثابت الموقف فى حيرته بين النموذج الأوروبى للمرأة أمام شباك التذاكر وسوزى بالسيدة زينب .

إن روح الشرق القابعة فى نفس محسن حرسته وحمته بما فيها من عاطفية وروحانية ، هكذا كان التغير طريقا إلى الاغتراب عن حضارة وافدة طارئة أدى بمحسن إلى ما يشبه الفراغ النفسى والصراع الداخلى لكنه لم يسلمه إلى حالة مرضية كتلك التى حلت بأديب .

يقول توفيق الحكيم لصديقه أندريه : إن الباخرة التى حملته إلى مصر إنما حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففى قاعة « كونسيربليل » ، ويرى فى (عصفور من الشرق) سنة ١٩٣٨ ، أن المرأة الأوروبية كتفاحة شهية المنظر والمذاق يرعى الدود فى باطنها ، وأن حياة الأوروبى خالية من الروح ، كما نذكر له ـ أيضا ـ زهرة العمر سنة ١٩٤٣ .

٣ ـ وهذه الروحية ، هى بعينها التى أنقذت إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم) ليحيى حقى ، حيث كتبها فيما بين سنة ١٩٣٩ وسنة ١٩٤٠ [١] أى قريبا من الوقت الذى كتب فيه الحكيم عمله .

لقد استجاب إسماعيل لرغبة أبيه الشيخ ، رجب فى أن يدفع بابنه للصفوف الأولى ، ولاحت فكرة الذهاب إلى أوروبا برغم ارتفاع النفقات ، وتوكل الأب على الله ، وفزعت الأم ، وجمعت الأسرة كل ما لديها ، ثم أوصى الأب ابنه بالدين والفرائض ، وبأن يكون لابنة عمه فاطمة النبوية ، لتنضم إلى « حميدة أديب » ، و«سوزى محسن » .

---

(١) نشرت لأول مرة فى سلسلة اقرا ع ١٨ ـ يوليو ١٩٤٤ ، وأضيفت إليها سيرة ذاتية للكاتب فى الطبعة التالية ، ويذكر أنه اتصل بالحضارة الغربية منذ سنة ١٩٣٤ . اقرأ عنها وعنه : عباس خضر ، القصة القصيرة فى مصر ، ومصطفى حسين ، يحيى حقى مبدعا وناقدا ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، لقاء بين جيلين ، ورشاد رشدى ، مقالات فى النقد الأدبى ، وعلى الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، ورجاء النقاش ، أدب وعروبة وحرية ، وغالى شكرى ، أزمة الجنس فى القصة العربية ، ونعمات فؤاد ، قمم أدبية ، ويوسف نوفل ، الفن القصصى بين جيلى طه حسين ونجيب محفوظ ، وعبد الفتاح عثمان ، الصراع الحضارى ، واختلف النقاد فى تصنيفها فنيا بين الرواية ، والقصة ، والقصة القصيرة ، انظر حديث مؤلفها ـ مجلة القصة ، العدد ٤ ، ابريل ١٩٦٤ ، ص ٢٧ .

سافرت الباخرة ، مرت سبع سنوات ـ والرقم سبعة يذكرنا برحلات السندباد السبع ـ ليعود الشاب الأنيق إسماعيل طبيب العيون متفوقا بعد أن داعبه أستاذه ـ فى انجلترا ـ قائلا : أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يا مستر إسماعيل ، إن بلادك فى حاجة إليك ، وهى « بلد العميان » .

وفى الفجر ، عند وصول الباخرة ، قفز إسماعيل إلى سلم الباخرة لكيون الفجر رمزا لعهد جديد فى عالم متغير فى حياة إسماعيل ، إن مظاهر التغير تسللت إلى نفس إسماعيل وعقله ، كانت « مارى » زميلته فى الدراسة حين يقول لها تعالى نجلس ، تجيب : قم نسر ، يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن الحاضر ، رمزان متضادان بطبيعة الحال .

كانت تحدثه عمن يلجأ إلى المشجب وهو أسير معطفه ، وتحدثه عن القبور ، وحين تراه ينظر إلى الضعفاء تقول له : لست المسيح بن مريم ، ومن طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم .

إن العالم المتغير يبدأ أمام ناظرى إسماعيل فى أوروبا قبل حى السيدة زينب بالقاهرة ، لقد انتابته أزمة روحية جعلت روحه خرابا ، وهو بعد طالب بباريس ، فانقطع عن الدراسة ، وأنقذته مارى فى رحلة إلى الريف باسكتلانده بعيدا عن ماديات المدن الكبرى .

وهو فى القاهرة ـ بعد عودته ـ ينظر لفاطمة النبوية ، وزيت قنديل أم هاشم ، والشيخ درديرى ، ويرى احتجاج أمه على آرائه ، كذلك فزع أبيه ، فكل شىء جائز إلا بركة زيت قنديل أم هاشم ، ثم بلغ التغير منتهاه فدخل الجامع ، وأهوى بعصاه على قنديل أم هاشم فحطمه ، وصرخ : « أنا . . . » ـ ومن العجيب أن يعلق يحيى حقى على هذه الجملة أنه ظل أسبوعا يبحث عن بديل لهذه الجملة فلا يجد إلا ما قاله نيتشه حين جن : أنا . . أنا . . أنا . هكذا بلغ التغير بإسماعيل مبلغه ، فخر مغشيا عليه .

وبدأ يعالج فاطمة دون الاستعانة بزيت القنديل ، فكر فى العودة إلى أوروبا مرة ثانية ، ثم ذهب إلى الجامع فى ليلة القدر ، وعاد بعلم يسنده الإيمان وافتتح عيادة للفقراء ، وحقق حلم أبيه وأمه وتزوج فاطمة وأنجب منها .

هكذا حصل التوازن بين المادة والروح ، وهكذا توازن الاغتراب مع الاستقرار الروحى تماما كما استقر محسن فى عصفور من الشرق .

وكان بطلا الروايتين ومؤلفاهما ، ومؤلفـات من عاصرهما ، خير ممثل لأزمة جيل بأكمله آنذاك ، جيل يتوق للحظة الحضارية التى تغير كل شىء فى الوطن العربى ، نـزوعـا للعلـم الحديـث ، آيــة ذلـك أن المؤلفين جميعهـم لم يقتصروا فى ذلـك على قصصهم ، بل تنـاولوه فى مقالاتهم ، كما صنع يحيى حقى فى كتابه (حقيبـة فى يد مسافر) وحديثه عن عودته من أوروبا ، وعن رؤيته الحضارية ، وموقف المثقفين ، وانتصار حضارة على حضارة ، ونفى الهزيمة عن إسماعيل بطل قنديل أم هاشم .

٤ ـ ويقدم محمد زفزاف فى رواية (المرأة والـوردة) سنة ١٩٧٢ مواجهة حضارية بين تخلف الشرق وتقـدم الغرب مـن خلال موقـف المثقف المغـربى المنتمـى للطبقة البرجـوازيـة الصغيرة ، فى حيرة بين الانتماء الـوطنـى ، والانجـذاب للحضـارة الغربية ، وهنا نجد أمام المثقف مناقشة القيم الآتية :

١ ـ قيمة المال ، وسيطرتها على الإنسان .

٢ ـ قيمة الحرية ، وسلطتها على الإنسان .

٣ ـ قيمة المغامرة .

هكذا يمضى البطـل فى المدينة الإسبانية (طوريموليـنـوس) ليلتقى بشخصيات فرنسية ذات انتماءات متعددة وسلـوك متباين بروح نقدية تتلمّـس الجانب الإنسانى الغائب ، وتبحـث عنه ، مـع نقد الواقـع المغربـى فى الوقت نفسـه بما فيه مـن قهر اجتماعى وظلم طبقـى ، وتخلف اقتصادى ، فى الوقت الذى يسجـل فيه للحضارة الغربية ما لها وما عليها .

العالم المتغير : المقدمات والنتائج

مـن محاولات السيرة الذاتيـة الباكـرة غير المكتملة (السـاق على الساق فيما هـو الفارياق) لأحمد الشدياق (١) ، وهى محاولة فنيـة ، غلب عليها الطابـع اللغوى ، شمل الجزء الأول إقـامته فى لبنان ومصر ، أمـا الجزء الثانـى ، فيدور بعد مغـادرته مصر ورحلته إلى مـالطة ، ثم انجلترا وفـرنسا ، وحديثه عـن الأمراء عند الإفـرنج ، ويوازن بين النساء فى كل بيئة منها .

---

(١) باريس عام ١٨٥٥ ، ومصر أعـوام ١٩١٩ ، و ١٩٦٦ عن دار الحيـاة ، بيروت ، بمقدمـة للشيخ نسيب الخازن فى ٤٧١ من القطـع المتوسطة مع فهارس ثلاثـة عن الأعلام والأماكن والموضـوعات عن نسخة أولى أصلية نشرها روفائيل كحلا الدمشقى فى بـاريس عام ١٨٥٥ حين كان الشدياق فى فرنسا وعمره إحدى وخمسون سنة ، وله أيضا : الواسطة فى معرفة أحوال مالطة ١٨٣٤ ، ط ٢ .

وفى فن السيرة الـذاتية ، كانت (حيـاتى) [1] لأحمد أمين وفيها نـرحل معـه إلى تركيا حيث قضى فيها أربعين يوما منذ ٢ من يونيو عام ١٩٢٨ حيث يلتقى بأستاذه القديم فى مدرسة القضاء ، وحيث نرى العالم المتغير فى تركيا الحديثة . ومن مظاهر التغير التى يشير إليها أحمد أمين : إلغاء الخلافة ، وخلع الخليفة ، وطرده ، والتغير إلى الجمهـوريـة ، وتغيير كثير فى الوزارات ، والمحـاكـم ، والقضـاء ، والمدارس ، ووضع المرأة ، وسفورها ، وحـروف الكتابة ، وإلغاء الطرق الصوفيـة وألقابها من : درويش ، ومريـد ، وأستاذ ، وسيد ، وشلبى ، ونقيب ، وتحريم العـرافة والسحر والتنجيم ، والتعاويـذ ، والأحجبة ، وكشف الغيب ، وتغير فى الزى الـدينى ويوم العطلة ، وجهـاز العرس . . إلـخ . ويهمنا بعـد عرضـه ما تـم من تغير فى الحيـاة التركية سؤاله المطروح : أيها أصلح لمصر ، وأيها لا يصلح ؟

وكان انطلاقه إلى السؤال إشارة أستاذه إلى ارتباط مصر بتركيا .

كما يهمنا من رصد مظـاهر التغيير إشارة المؤلف إلى دهشة العالم الغـربى من ثورة تركيا وتغيرها دون سفـك دم ، وأسف الغرب لهذا التغير ، لأن ما كانت عليـه تركيا قبل الانقلاب كان يذكر الغرب بالقرون الوسطى .

كما يهمنا التفاتة المؤلـف إلى عنصر الاستمرار ، لأن الصلة بين التغير والاستمرار تعنى أصالة التجربة وصدقها ، ولهذا تسـاءل : هل تستمر تركيا فى سيرها فى طريق نهضتها ؟

وعلى المستوى الثقافى نرى فى هذه السيرة الذاتية الإشـادة بكنوز المعرفة فى تركيا ، حيث المكتبة « السـليمانية » ، وفؤاد بـك كوبرلى ، ومكتبة « شهيد على » وغيرهما ، مما سجلـه عن رحلتـه تلك كتـابة على السفينـة « الروضـة » فى ١٦ من يـوليو سنـة ١٩٢٨ .

وفى مواجهـة بين الماضى والحاضر ، ما يمثل أول خطـوة فى الطريق الطـويل ، حيث يقـف على قبر جمال الدين الأفغانـى « أول من بذر نـواة الإصلاح فى مصر » ـ ص ٢١٧ .

ومما نـراه فى هذه السيرة رحلته إلى الشـام فى خمسة عشر يومـا فى الشتاء (ديسمبر عام ١٩٣٠) مشرفا على رحلة طـلابية من جامعة القاهرة حيـث يعبر قناة السويس عند القنطـرة ، ويخترق صحراء سينـاء بالقطـار حتى غـزة ، وبعض المستعمـرات

---

(١) حياتى لأحمد أمين ، دار الكتاب العربى ، بيروت ط٢ ، عام ١٩٩٧ ، ص ٢٠٥ وما بعدها .

الصهيونية ، يقول راصدا التغير المستقبلى : « ونستمع إلى بعض الأحاديث عن منشآتهم فى مستعمراتهم ، فنستشعر الخوف من المستقبل » ـ ص ٢٢٢ .

وهنا نقف أمام صورة حية للعالم المتغير ، أين نحن الآن سنة ١٩٩٦ مما صوّره أحمد أحمد سنة ١٩٣٠ ؟

حتى يصل بيت المقدس [1] ، كل ذلك بالقطار ، فأين رحلة اليوم من رحلة الأمس ؟ هل يستطيع العربى أن يستقل هذين القطارين فى عالمنا المتغير ؟!

وفى ذلك يذكر البحر الميت ، وما فيه من خيرات فيرحل بنا مرة أخرى للمستقبل قائلا :

« فنستشعر الخوف من الصهيونية المقبلة » ـ ص ٢٢٣ .

إن هذا الرصد لمظاهر التغير المتوقعة ، ولجدوى أدب الرحلة أعرب عنه أحمد أمين فى حديثه ذاك ، إذ قال :

« والرحلة ـ فى نظرى ـ لا تكون لها قيمة حقة ، إلا إذا انفتح القلب لما يرى ، وجال الخيال فى ذلك جولته ، ومزج الإنسان ما يرى بنفسه . . . ومع هذا فالأديب والفيلسوف من طبيعتهما أن يختزنا فى أنفسهما كل ما يقع تحت حسهما فى وعى أو من غير وعى ، ولا يدرى أحدهما متى ينتفع بهذا وكيف ينتفع ، ولكنه سينتفع حتما على كل حال » ـ ص ٢٢٥ .

وأعتقد أن أحمد أمين ، وكل قصاص رحّال ، على حق فى جدوى الانتفاع مما ينقله لنا الأديب من مظاهر العالم المتغير سواء أكانت مقدمات ـ كما ذكر أحمد أمين ـ أم نتائج كما نعيش اليوم .

لقد قال فى مقدمة حديثه هذا خلاصة رأيه فى الرحلة :

« هذا إلى ما أعتقد فى الرحلات من فوائد ، فأنا أرى أن الشىء لا تمكن معرفته حق المعرفة إلا بالمقارنة ، فالأبيض إنما يعرف بياضه بمقارنته بالأسود والأخضر والأصفر ، والأمة لا يعرف أنها متأخرة إلا بقياسها بأخرى متقدمة ، فما دمت فى مصر ولم أر غيرها لم أستطع الحكم الصحيح عليها إلا عن طريق الكتب ، وهى أقل جدوى من المشاهدة .

---

(١) كما يشير إلى رحلة أخرى قام بها للمسجد الأقصى ، ص ٢٢٥ .

وما أكثر من رأيت من الشبان يـركبون البحر ويعودون إلينا ممتلئين إعجابا بما رأوا من مدنية وحضارة وعالم ومناظر طبيعية ، ويملأون أفواههم بالكلام عما شاهدوا ، والإعجاب بما رأوا ، والاحتقار لما يرون ، فإلى أى حـد صدقت نظرتهم وإلى أى حد صحّ حكمهم ؟ هذا ما لا أستطيعه إلا أن رأيت ما رأوا »ـ ص ٢٠٦ .

وبين عبد الرحمن شكرى فى (الاعترافات) (١) جمع المصرى بين الأمل واليأس ، كما أشار إلى مـوقف المصرى القديم والجديـد ، كذلك عبد الـرحمن بدوى فى (هموم الشباب) ، وغيرهما .

التغير والثبات

١ ـ أمـا (الساخـن والبارد) لفتحـى غانـم (٢) فتنقل أرض الـرحلة إلى الـدول الإسكندنافية (السويد ، والدانمرك ، والنرويج) حيث يرحل يوسف منصور رجل الأعمال إليها كثيرا فتتعدد تجاربه النسائية ، وهو فى ذلـك منساق لعواطفه ونزواته ، ومهما توقف بعـض الباحثين أمام تشبيه البطل حبيبتـه بأمه فإنـا لا نرى فى ذلك إلا الكلمة العابـرة التى لا تحمل معنى ، وكـان التباعد بين البطل « يـوسـف » والبطلة «جـوليا » إفصـاحـا عـن اختلاف الطبـائع ، فـالأوروبيـة ، حبيبة وزوجـة ، غير العربية ، وهى ـ أيضا ـ ذات تفكير عقلى فى قراراتها وعواطفها .

ويبقى بعد ذلك أن الـرواية تقفنا أمام طبيعة الطبقة الأرستقـراطية العربية ، إزاء الثبات والتغير ، وتقفنا أمام مقدار هذا الثبات ، وهو مقدار لا يقنن ويحدد ، فبينما يتبدد الثبـات أخلاقيـا فى ولع يوسـف بالنساء نـراه لا يتبدد إزاء النظـرة الاجتماعية للحياة الزوجية .

٢ ـ وننتقـل من تجربـة فتحى غـانم فى الـدول الإسكندنـافية إلى تجربـة يوسـف إدريس فى الـولايات المتحدة الأمـريكية وفى نيـويورك على وجه الخصـوص فى قصة (نيويورك ٨٠) (٣) ، حيث يلتقى المثقف المصرى فى الولايات المتحدة الأمريكية بفتاة أمريكية تحمـل شهادة الدكتوراه وتعمـل بغيا ، ليحدث تقابـل بين المادة والروح ، والقيم و« اللاقيم » ، والالتزام والانحلال ، وكأن الكاتب ينتهى بالاغتراب إلى إدانة الحضارة الأمريكية ، فى موازنة صارخة بين التقدم العلمى الهائل والانحدار الخلقى

---

(١) مطبعة جرجس فرزوزى ، الإسكندرية ١٩١٦ ، ص ١٦ .
(٢) روزاليوسف ، ص٢ ، ١٩٨٨ .
(٣) ط ، مكتبة مصر .

البغيض ، وظل العربي الشرقي في اغترابه أقرب إلى الثبات منه إلى التقلب والتحول مهما علت نبرة المحاورة الكلامية بين الطرفين : الشرقي والأمريكي في هذا العمل الفني .

وتمضي في هذا المنطلق قصته الأخرى (فينا ٦٠ أو السيدة فينا) (١)

٣ ـ ويتجلى ارتداد الاغتراب إلى الثبات في ذلك الارتباط بالأرض والوطن ، والجذور المحلية والأسرية ، والنظرة إلى بريق اللحظة الحضارية ، نظرة العودة للأصول .

هكذا كان القادم من شمس إفريقيا والقرية الهادئة على شاطيء النيل بشمال السودان إلى ثلج أوروبا ، إلى لندن ، حتى ليرى البطل قريته الصغيرة بعين خياله ، ويرى في الاستعمار الموجود في السودان لحظة عابرة في تاريخ الشعوب .

يرى البطل هنا ، ما رآه الأبطال السابقون من : جنس ، وبوهيمية ، وسيطرة مادية ، ويقدم البطل هنا ما قدمه الأبطال الآخرون من بساطة الشرق وفطرته ، وعبقه ، وقد حشد المؤلف مفردات معجمه لتصور أجواء وطنه في غربته من منطق الغابة ، والصيد ، والفريسة ، والفرس . . إلخ ، فهل يعني ذلك أن المنطق بينه وبين حبيبته الإنجليزية كان خاضعا لمنطق الصيد ؟ ، بدليل أن مصطفى سعيد حين ذهب إلى حديقة (هايد بارك) لم يذهب للمنبر السياسي بل لاصطياد امرأة .

وهكذا يتجلى رمز الشرق ورمز الغرب في موازنة واضحة بين العلم والإيمان ، والمادة والروح ، والثوابت ، والمتغيرات ، والزواج بمعنى اللقاء الحضاري ، والحس التاريخي للبطل ، وتأثره التاريخي بوصفه مثقفا عربيا واعيا في (موسم الهجرة إلى الشمال) (٢) عند الطيب صالح (ولد سنة ١٩٢٩) .

وكما غاب بطل يحيى حقي في قنديل أم هاشم سبع سنوات عاد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال) (٣) بعد سبع سنوات أيضا ، كما حدد المؤلف سنة ميلاد مصطفى سعيد (١٨٩٨) ، وسنوات أخرى مثل : سنة ١٩٢٢ ، وسنة ١٩٣٦ ، وهي تواريخ لها دلالتها في قيام الرحلة إلى أوروبا بدورها في التنوير والتغيير الثقافي والحضاري ، وبخاصة أن مؤلفها ـ شأنه شأن كثير من كتاب روايات الرحلة إلى أوروبا ـ تعلم في بريطانيا .

---

(١) نفسه .   (٢) القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٩ .

(٣) اقرأ عنها : مجلة المنتدى ، دبي سنة ٨ ، ع ٨٥ ، أغسطس ١٩٩٠ ، ص ٤ ، وشئون أدبية ، الشارقة ، السنة ٣ ، ع ١١ ، ١٩٩٠ ، ص ٧٤ .

٤ ـ ومن ألوان تصوير الثبات ما يدور فى عالم الطفولة المغتربة ، يتجلى ذلك فى رواية (فى الطفولة) لعبد المجيد بن جلون الكاتب المغربى ، تلك التى صدرت سنة ١٩٥٧ منطلقة فى عالم طفل يأخذ فى استرجاع ذكريات طفولته المغربية فى مراكش ، أثناء إقامته مع أسرته فى مدينة « مانشستر » بانجلترا ، حيث يتخذ من لقائه مع أطفال الأسر الإنجليزية مجالا للرحلة العكسية إلى بلدته ، وإلى عالم طفولته فى المغرب ثم إلى عقد اللقاء مع أسرة إنجليزية لتظهر الفوارق الحضارية .

إن رحلته الارتدادية أو العكسية إلى وطنه تجعله يتذكر واقع الحياة الفطرية البسيطة فى مراكش ، حيث ثرثرة النساء والرجال ، والحمامات التركية ، ونظم التعليم ، وتخلف المدرسة ، وقص الشعر والتسلط الاستعمارى ، وغير ذلك من مظاهر .

ويتخذ من ذلك وسيلة لعقد الموازنات بين حال وحال ، ومستوى وآخر ، ليصل إلى ما نحن فيه من ثبات ، أو تخلف ، بالنسبة للدول المتقدمة .

ويوازن بين هذا التخلف الفطرى فى بيئة مراكش وبعض البيئات العربية من ناحية ، والتقدم الحضارى فى البيئة الإنجليزية ، حيث : الحدائق العامة الجميلة ، والمظاهر الحضارية ، والمسرح وجمال الطبيعة ، والريف الإنجليزى ، ولعب الأطفال ، وقص الشعر ، وغيرها من المظاهر .

وما دمنا فى الحديث عن بنجلون ، فإن له قصة قصيرة اسمها (وادى الدماء) وفيها نجد رحلته مع مشاعر قومه تجاه جباة الضرائب من الفرنسيين [1] .

الاغتراب القومى :

١ ـ تتوالد عن الرحلة إلى الخارج موجات من الاغتراب النفسى والروحى ، مبعثها ـ بطبيعة الحال ـ الانبهار الحضارى ، وهناك تطور لهذه الموجات يبدو فى شكل قومى ، مثلما رأينا فى رواية (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس ، يلتقى المثقف العرب بالمرأة الأوروبية كما يتلقى غيره ، وينشأ الصراع بين الحضارتين .

إن المثقف العرب الذاهب إلى فرنسا ـ هنا ـ يحدوه أمل عزيز يراود كل المثقفين العرب ، وهو التغيير الحضارى ، و « تنفس هواء جديد » .

---

(١) انظر نجيب العوفى ، مقاربة الواقع فى القصة القصيرة المغربية ، لبنان ـ المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٧٧ ـ النص .

ولقد مرت رحلة الرغبة فى التغيير عند المثقف العربى من الرومانسية إلى الواقعية ، وفى كل ، لم يفقد هذا المثقف حماسه ، وإصراره ، وفى مثل « الحى اللاتينى » تكثر تجمعات المثقفين العرب ، وطلاب العلم الوافدين إلى فرنسا .

وتجمع هذه الرواية ـ مع الأعمال القصصية العربية الأخرى ــ على أن الالتقاء بالحضارة الغربية فى الرحلة الخالدة للعربى الحديث أساس مهم من أسس التغيير ، فى إطار الانتماء القومى ، الذى ينجم عنه أن المثقف المنبهر بالحضارة العربية ، تولد عنه رد الفعل ، فارتد إلى ذاته الكبرى ، وهى وطنه ، وأمته ، والدليل على أن قادة النهضة العربية الحديثة هم ـ فى الأصل ـ أبناء هذه الرحلات ، لقد تنوعت موضوعات محاضرات رابطة الطلاب العرب فى باريس ، فهذا طالب سورى يدعو إلى الحياد بين الشرق والغرب ، وهذا طالب مصرى يؤكد على المقومات الحضارية للشخصية العربية ، وهذا طالب لبنانى يتخذ من قضية فلسطين موضوعا لأطروحه الدكتوراه .

لقد انطلق البطل من لبنان (رمزا للعرب) إلى (باريس ـ الحى اللاتينى) رمزا للحضارة الأوروبية فى زمن خطير هو أعقاب الحرب العالمية الثانية بين سنتى ١٩٤٧ و ١٩٥٠ وهى فترة ازدياد الحس القومى فى أعقاب وقوع مأساة فلسطين ، وازدياد المظاهرات ضد الاستعمار الفرنسى .

وفى الحى اللاتينى ، نرى مجموعة من الطلاب العرب أو المثقفين العرب فى مرحلة من مراحل النمو القومى العربى ، إن مناقشات الطلاب العرب فى الحى اللاتينى ، ومتابعة المظاهرات ضد الاستعمار الفرنسى فى شمال أفريقيا ، ورابطة الطلاب العرب تجتمع جنبا إلى جنب مع تجربة الشرقى الحسية فى عالم المرأة الباريسية ، وهكذا يتكرر لقاء العربى بالحضارة الغربية ، وهكذا تكون باريس رمزا لأوروبا ، ولبنان رمزا للشرق ، إن الثبات هنا كان ثباتا قوميا أكثر اتساعا من الثبات الفردى ، أو المحلى .

٢ ـ وفى (ما لا تذروه الرياح) للكاتب الجزائرى عرعار محمد العالى نجد البطل « البشير » الحائر بين هويته الجزائرية ، والسيطرة الفرنسية ، لقد رأى أن العودة إلى انتمائه الوطنى هى القرار السديد ، لقد جند البشير فى معسكرات الجيش الفرنسى ، وأجب بالجنود الفرنسيين ، وبفرنسا ، لكن هل يمكنه أن يوازيهم ويقترب منهم ؟

وهل ينسى انتماءه الوطنى ؟ حيث غير اسمه ن بشير إلى « جال » .

كانت الإجابة حين بلغ باريس فاحتقر من جند نفسه فى الجيش

الفرنسى من أبنـــاء وطنه ورآهــم « كلابــا » بينما يوجــد غيرهــم مجاهــدون جـزائريون .

وتجسد الأمـر لديـه حين أحس بـالغربـة والدونيـة ، والعجز عـن الانخراط فى المجتمع الفرنسى ، حتى صار كالمنبوذ ، حتى تملكته أزمة نفسيه ، أسلمته إلى قراءة التاريخ ، لاسيما تاريخ الجزائر ، حتى يصل إلى حقيقة هى :

« إن كـل ما يبحـث عنـه الإنسان فى هـذا البلـد يجده إلا الطمـأنينة والسعـادة والحب» . بعد أن اكتشـف ضرورة التيقظ قائلا : « يـا لى من مغفَّل » ، ثـم يتحول إلى سخط وثورة ، يتمنـى فيها أن يحيل فرنسـا إلى لهيب من نار ، وأن يثـأر لنفسه ، ويعود إلى وطنه .

٣ ـ وترتبط رحلة القصة إلى الخارج فى مجال الاغتراب القومى ، بقضية الاستعمار، كما رأينا فى (مـا لا تذروه الريـاح) فى الجزائر . أما الآن ، فننتقـل مع الجزائريين فى ركب الهجـرة إلى فرنسـا ؛ فلقد هـاجر مـلايين العمال الجزائريين ، وأقامـوا فى مدن فرنسـا ، وبخاصة مـارسيليا ، وباريـس ، وشعروا بـالدونية ، حيـث قاموا بـأدنى درجات العمل اليدوى ، وهكذا تمضى رواية الجزائرى سعدى إبراهيم (المرفوضون) مـع اضطهـاد المهـاجـر الجزائرى ، وشعوره بـالاحتقـار ، والبـؤس ، والعـذاب ، والحرمان ، واللوعة ، والتفرقة العنصرية .

وفى خضـم معـاناة البطـل ، يهرب من الـواقع إلى الحلـم فيرى أباه ، الـذى كاد ينُسى ، يلعنه أمام الناس ، ويضطره إلى الهجرة على متن باخرة ، ويلجأ إلى فرنسا .

كما يستعين بالتذكر ليقف أمام التعصب ضد العرب ، وهكذا نجد فى (الفلاش باك) مواجهة بين الماضى والحاضر فى غربة قاتلة بعيدا عن الوطن الأم .

الرحلة والمواجهة الأيديولوجية

شهدت الستينيـات من هـذا القرن تحولات إلى الاشتراكيـة فى أجزاء مـن الوطـن العربـى ، وقوى نفوذ الشيـوعية تبعا لـذلك ، وفى روايـة (الربيع والخريـف) لحنا مينة ، الكـاتب السورى نلتقـى بمناضل سيـاسى حكم عليـه بالنفى خـارج وطنه سوريا ، وهو أكـرم الهاجرى ، الذى يرحل ـ مضطرا ـ إلى أوروبـا الشرقية ـ المجر ، كـان ذلـك عقـب نكسـة سنة ١٩٦٧ ، ليعيـش البطـل فى منفـاه يحن إلى وطنـه ، وليعيـش حيـاته الأوروبيـة كما عـاشهـا غيره مـع : المادة والمرأة ، لكنه ظـل يحلـم بالوطن، والتغيير .

وهـو يلتقى بمنفـى آخر تـركى ، ومنفـى آخر عـراقى ، كما يلتقـى بآراء عميـد الكليـة ، ودعوتـه إلى نشر الشيوعيـة ، وبناء الكـوادر للبلـدان الناميـة فى مواجهـة الرأسمالية الغربية .

ثـم يعود البطـل إلى وطنه سـوريا بعـد النكسة بـآلامها ، وذلـك فى أيلول سنـة ١٩٦٧ ، وفى مطار دمشق يتم القبض عليه .

الرحلة اللغوية :

ويحدثنا طـه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) [١] عن رحلة لغويـة ، من خلال اللغة وهى رحلة الجاهل بالفرنسية إلى عـالمها المجهول ، يقول فى الأيام : « وكانت دروس الآداب الإنجليزيـة والفرنسيـة تُلقى فى الجامعـة ويشهدهـا الذيـن يُحسنون هـاتين اللغتين من الطـلاب ، ويتجنبها الفتـى لأنه لم يكـن يعرف لغـة أجنبية مـن هاتين اللغتين . وأقبل الفتـى ذات يوم مـع زميله المرصفـى ، فاتفقـا على أن يسمعا درس الأدب الفرنسى ، ليعرفـا كيف تكون هذه اللغة ، فدخلا غرفـة الدرس ، ولبثا فيها ساعة كاملـة لم يفهما فيها حرفا مما سمعا ، ولم يميزا منه إلا لفظـا واحدا هو لافونتين الذى كان يتردد كثيرا جدا على لسان الأستاذ . ثم انصرفا بعد ذلك ولم يحفظا من أمر هذه السـاعة إلا أنهما سمياهـا سجن لافونتين . وقد كـان لهذه الساعة مـع ذلك فى حياتهما أثر أى أثر . فأما المرصفى ، فعـدل عن الجامعة وأعرض عنها وعن دروسها وامتحانـاتها ، واتخذها مكـانا يلقى فيـه الصديـق ويتفكه فيه بـالعبث مـن بعض الأساتذة ، وأما الفتى ، فأزمع أن يتعلم الفرنسية حتى لا يعود إلى سجن لافونتين ، وكانت له فى تعلم هذه اللغة خطوب أى خطوب » .

رحلة القاص بشخصه :

هناك رحلة القاص بشخصه ، لا بخيالـه القصصى فحسب ، إذ يرحل الأديب إلى بيئـة غير بيئته لأسبـاب قـد تكـون عملية بما فى ذلـك مـن دوافـع اقتصاديـة أو اجتماعية ، وقد تكون سياسية فكرية بما فى ذلك من دوافع عقدية ، أو مذهبية ، أو أيديولوجية .

ويحضرنـى فى ذلك قصـاصـان عربيـان هما : محمد رضـا حـوحو ؛ القصـاص الجزائرى ، الذى عاش ردحا من حياته فى المملكة العربية السعودية ، وهناك أصدر

---

(١) الأيام ، دار الكتاب اللبنانى ، مج ١ ، ص ٤٥٥ وما بعدها .

روايته (غـادة أم القرى) سنـة ١٩٤٧ ، وطبعـت فى تونـس [١] ، ولذلـك دلالتان أدبيتان ، أولاهما أن من مؤرخى القصة السعودية من توهم أنه سعودى ، وأن قصته سعودية ، ولهذا نعتبر « حـوحو » رائدا للقصة فى بيئته الجزائرية بقدر اعتبـارنا قصته رائدة فى القصة السعـودية ، وقـد كان على وعـى بالفـن القصصى ، وحـدثنا عـن عناصر القصة فى جريدة البصائر سنة ١٩٤٩ [٢] .

أما القصـاص العربـى الثانى ، الـذى رحل بشخصـه إلى بيئة غير بيئتـه ، فهو القصاص السعـودى عبد الـرحمن منيف [٣] الذى رحـل وهاجـر من السعـودية إلى المملكة الأردنية ، وارتضاها مقاما ، وإلى جانب الحديث عنه راحلا بشخصه ، نجد أنه رحل بقصصـه وخياله فى أعماله العديـدة ، ونظرة إلى (مدن الملح) تـرينا كيف كان حـديثه عن الأمـريكان عبر أحاديـث الناس ورؤيتهم ، ومـن الشخصيات فى هذه الرواية : الأمـريكى العفريت ، والمهندس الأمريكـى ، والطبيب الأمريكى ، والأمريكى عبد الله ، إلى جانب الرحلة الداخلية عبر الجزيرة العربية .

وأمثلـة القصاصين الـراحلين بشخـوصهم داخـل الـوطن العـربـى أو خارجـه عديدة ، ليس هنا مجال حصرها ، وأمثلة رحلة الأدباء العرب ، وبخاصة الشوام إلى المهاجـر الأمريكية ، ورحلـة الشوام والعراقيين والمغـاربة إلى مصر ، وهو مـا يطول الحديث عنه ، ومنها ــ على سبيل المثل ـ رحلة صالح سـويسى الشريف القيروانى من تونس إلى مصر ، كما صورها فى عمـل قصصى غير ناضج ، يجعله بعضهم [٤] به رائدا للقصة التونسية هو (الهيفاء وسراج الليل) مصورا استعداده للرحلة إلى مصر .

---

(١) مطبعة التليلى ، تونس ١٩٤٧ .

(٢) انظر يوسـف نوفـل ، الفن القصصـى بين جيلى طـه حسين ونجيب محفـوظ ، دار القلم ، دبـى ، ١٩٩٢ ، ص ٤٦ ومابعدها .

(٣) من أعماله : مدن الملح (ج ١ التيه ، وج ٢ الأخدود ، و ج ٣ تقاسيم الليل والنهار ، وج٤ المنبت ، وج ٥ بادية الظلمات ، وصدرت بين سنة ١٩٨٤ وسنـة ١٩٨٩) ، وله : الأشجار واغتيال مرزوق ، وقصة حب مجوسية ، وشرق المتوسط ، وحين تركنا البحر ، والنهايات ، وسباق المسافات الطويلة ، وعـالم بلا خـرائط ، والآن . . هنا أو شرق المتوسط مـرة أخرى ، وصـدرت بين سنة ١٩٨٣ ، وسنـة ١٩٩١ .

(٤) محمد الفاضل بن عاشور ، الحركة الأدبية والفكرية فى تونس ، مصر ١٩٥٦ ، ص ٤٧ ، وانظر كتابنا بيئات الأدب العربى ، دار المريخ ، الرياض ١٩٨٤ ، ص ٢٤٤ .

خلاصة

مرت الرحلة إلى الغرب بمراحل : الرومانسية ، فالواقعية ، تبعا لطبيعة المرحلة ، وطبيعة الطبقة الوافدة وثقافتها ووعيها .

خلت الرحلة من الاهتمام بالناحية التكنولوجية ، والثورة العلمية والإليكترونية الحديثة [1] ، فيما عدا ما وجدناه من اهتمام باكر لدى الطهطاوى وعلى مبارك وطه حسين ، ويحيى حقى ، والحكيم فى (عصفور من الشرق) ، وحديث عن المسرح الفرنسى فى (الحى اللاتينى) .

حفلت الرحلة بنماذج المرأة الغربية ، وكانت - فى جملتها - قائمة على نظرة حسية ، وارتبط ذلك بنظرة الرجل الشرقى لها .

كانت معظم النماذج النسائية من الطبقات الدنيا مثيلات [2] خادم فندق (أديب) ، وعاملة تذاكر (عصفور من الشرق) ، والطالبة الجامعية الفقيرة فى (الحى اللاتينى) ، والموظفة البسيطة ، أو ربة البيت فى (ما لا تذروه الرياح) ، و(المرفوضون) ، إضافة إلى فتيات الرصيف ومثيلاتهن .

حفلت الروايات بالنهايات المأساوية [3] حيث :

الضياع والغربة والموت فى (أديب ، والمرفوضون) . أو المجهول والموت فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ، أو الفراق والنفى فى (الربيع والخريف) ، أو الفراق الذى لا لقاء بعده فى (عصفور من الشرق ، وقنديل أم هاشم ، والساخن والبارد ، والسيدة فينا ، والحى اللاتينى ، وما لا تذروه الرياح ، والمرأة والوردة) ، وأن المفارقة تتم دون زواج أو إنجاب رمزا لدرجة التفاعل .

على أن معظم من رحلوا بقصصهم أكدوا تفاعلهم [4] بالحضارة الغربية بتزوجهم أجنبيات ، أمثال : طه حسين ، والطيب صالح ، ويحيى حقى .

وقد غلب على بعض الروايات طابع العنف ، والحقد ، والانتقام ، أو التعصب والعنصرية ، حسب طبيعة القضايا المثارة .

وقد أكدت الرحلة رغبة المثقفين فى التغيير ، ولهذا يمكن - دون مبالغة - رصد العالم المتغير من خلال الرحلة فى القصة العربية الحديثة .

---

(١) عبد الفتاح عثمان ، الصراع الحضارى فى الرواية العربية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٨٠ .
(٢) نفسه ، ص ٢٨٨ . (٣، ٤) نفسه ٢٨٩ - ٢٩١ .

المصـــادر

- الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوى ، ت محمد عمارة ، المؤسسة العربية للنشر ، ط ١ ، ١٩٧٣ .
- أديب ، طه حسين ، دار المعارف ١٩٦٢ .
- الأيام ، طه حسين ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت .
- البحار منـدى وقصص من البحر ، صالـح مرسى ، أبوللـو ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .
- تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ، الطهطاوى ، وزارة الثقافة ، مصر ١٩٥٨ .
- حكاية بحار ، حنا مينة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨١ .
- حياتى ، أحمد أمين ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١٩٧١ .
- الحى اللاتينى ، سهيل إدريس ، دار العودة ، بيروت .
- خمسة أيام فى ماليزيا ، عبد العزيز الرفاعى ، مؤسسة الطباعة ١٩٧٠ .
- الديوان الشرقى للمؤلف الغـربى ، (ت) عبد الرحمن بدوى ، جيته ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ذكريات باريس ، زكى مبارك ، الرحمانية ، القاهرة ١٩٣١ .
- الربيع والخريف ، حنا مينة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٦ .
- الساخن والبارد ، فتحى غانـم ، روز اليوسف ، ط ٢ ، ١٩٨٨ .
- عشرة أيام فى روسيا ، أحمد بهاء الدين ، القاهرة .
- عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم ، دار الآداب ، القاهرة .
- غادة أم القرى ، محمد رضا حوحو ، التليلى ، تونس ١٩٤٧ .
- فى الطفولة ، عبد المجيد بن جلون ، مكتبة المعارف ، الرباط .
- قنديل أم هاشم ، يحيى حقى ، ، اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة .
- ما لا تذروه الرياح ، عرعار محمد ، الجزائر ١٩٨٢ .
- المرأة والوردة ، محمد زفزاف ، الناشرون المتحدون .

- المرفوضون ، سعدى إبراهيم ، الجزائر ، ١٩٨٢ .
- موسم الهجرة إلى الشمال ، الطيب صالح ، دار الهلال ، مصر ١٩٦٩ .
- نيويورك ٨٠ ، يوسف إدريس ، مكتبة مصر .

المراجـــع

١ - ابن بطوطة ورحلاته ، حسين مؤنس ، ت ودراسة ، دار المعارف ١٩٨٠ .

٢ - أدب الرحلات ، حسين فهيم ، عالم المعرفة ، الكويت ١٣٨ .

٣ - أدب الرحـلات عنـد العـرب ، حسـنى محمود حسـين ، الهيئة ، القـاهرة ، ١٩٧٦ .

٤ - أدب الرحـلات عند العرب فى المشرق ، نشأتـه وتطوره حتى نهاية القـرن الثامن الهجرى ، على محسن مال الله ، الإرشاد ، بغداد ، ١٩٧٨ .

٥ - أدب الـرحلات وتطوره فى الأدب العـربى ، أحمد أبو سعـد ، الشرق الجديد ، بيروت ١٩٦١ .

٦ - الأدب القصصى والمسرحى ، أحمد هيكل ، دار المعارف ، ١٩٨٣ .

٧ - الأسلوب القصصى عند يحيى حقى ، عبد الفتاح عثمان ، القاهرة .

٨ - الانفتاح العـربى على الحضارت الأخرى ، محمد عمارة ، العربـى ، الكويت ، فبراير ، ١٩٨٨ .

٩ - تـاريخ الأدب الجغـرافى العربـى ، أغناطيـوس كراتشكـوفسكى ، ت صـلاح هاشم ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ .

١٠ - تطور الأدب الحـديث فى مصـر ، أحمـد هيكل ، دار المعـارف ، القاهـرة ١٩٨٣ .

١١ - تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ١٩٦٣ .

١٢ - دراسات فى الرواية المصرية ، على الراعى ، الهيئة ، ١٩٧٩ .

١٣ - الـديوان الشرقى للمؤلـف الغربى ، ليوهـان جيتة ، ت وتصدير عبـد الرحمن بدوى ، النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

١٤ - الرحالة العرب وحضارة الغرب فى النهضـة العربية الحديثة ، نازاك سابايارد ، نوفل ، بيروت ١٩٧٩ .

١٥ ـ الرحالة المسلمون فى العصور الوسطى ، زكى محمد حسن ، دار المعارف ، ١٩٤٥ .

١٦ ـ الرحلات ، محمد الخضر حسين ، جمعه وحققه على الرضا التونسى ، التعاونية ، بيروت .

١٧ ـ الرحلات ، شوقى ضيف .

١٨ ـ رحلة أبى طالب خان إلى العراق وأوروبا ، سنة ١٢١٣ هـ/ ١٧٩٩ م) ، أبو طالب خان ، ت عن الفرنسية مصطفى جواد ، الإيمان بغداد ، ١٩٦٩ .

١٩ ـ الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة ، عصام بهى ، سعيد رأفت ، القاهرة ١٩٨٨ .

٢٠ ـ الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق ، ناجى نجيب ، دار الحكمة ، ط ٢ بيروت ١٩٨٣ .

٢١ ـ رحلة ابن جبير ، أبو الحسين محمد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٤ .

٢٢ ـ الرحلة بين الواقع والخيال فى أدب أندريه جيد ، نادية محمود عبد الله ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ١٣ ، ع ٤ ـ مارس ١٩٥٣ .

٢٣ ـ الرحلة الحجازية ، محمد السنوسى (ت على الشتوفى) ، الشركة التونسية ، جزءان ، ١٩٧٦ (رحل إلى الحج بعد زيارته أوروبا) .

٢٤ ـ الرحلة والرحالة المسلمون ، أحمد رمضان أحمد ، دار البيان ، جدة ، د . ت .

٢٥ ـ الرحلة عين الجغرافيا المبصرة ، صلاح الشامى ، المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٢ .

٢٦ ـ الرحلة فى القصيدة الجاهلية ، وهب رومية ، الرسالة ، ١٩٧٩ .

٢٧ ـ رسالة ابن فضلان فى وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة (سنة ٣٠٩هـ/ ٩٢١ م) حققها سامى الدهان ، المجمع العلمى بدمشق ١٩٥٩ .

٢٨ ـ الصراع الحضارى فى الرواية العربية ، رؤية تحليلية نقدية ، عبد الفتاح عثمان ، دار العدالة ، ط ١ ، ١٩٩٠ .

٢٩ ـ الفضاء الروائى فى الغربة ، منيب محمد البوريمى ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٥ .

٣٠ ـ الفـن القصصى بين جيلى طـه حسين ونجيب محفوظ ، يـوسف نـوفل ، دار القلم ، دبى ١٩٩٢ .

٣١ ـ المشرق فى نظر المغاربة والأندلسيين فى القرون الـوسطى ، صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٦٣ .

٣٢ ـ مقاربة الواقع فى القصة المغربية ، نجيب العوفى ، لبنان ، المغرب ، ١٩٨٧ .

٣٣ ـ الواسطـة فى معرفة أحوال مالطة ، أحمد فـارش الشدياق ، ط ٢ ، الجوائب ، قسطنطينية ، ١٢٩٩ هـ .

٣٤ ـ يحيى حقى ناقدا ومبدعا ، مصطفى حسين ، المجلس الأعلى للثقافة مصر .

فى الخطاب المسرحى

*تيار مسرحى بين شكرى غانم وأحمد شوقى
*زيزى هانم لفوزى عبد القادر الميلادى
*أدب ١٩٥٦ ، و ١٩٦٧ وأكتوبر :
كتاب الوسام لعادل النادى
مسرحية ٥٠٠ متر لقاسم مسعد عليوة - بورسعيد .
المسرحية الشعرية : أيام الدم لمحمد صالح الخولانى - بورسعيد .

تيار مسرحى
بين شكرى غانم وأحمد شوقى (١)

ستظل قضية الريادة من أبرز القضايا الفنية ، حينما يتطرق الحديث إلى جيل فنى لبيان دوره وعطائه فى الحركة الأدبية ، أو حين يتناول الباحثون ظاهرة فنية ، أو مذهبا أدبيا مستحدثا ، أو تيارا جديدا إلى آخر ما هنالك من محاولات البحث .

وفى تلك المحاولات ، تتجه عيون الدارسين إلى أول من رفع الراية ، أو وضع الأساس ، وفى الحق أنه يصعب ـ فى معظم الحالات ـ تحديد علم معين ليكون له شرف حمل الراية ، لأن الجيل الأدبى ـ مثلا ـ ما هو إلا مجموعة ممن تضافرت جهودهم فى حقل فنى ما فى مرحلة ما ، والظاهرة أو المذهب أو التيار ليس وليد يوم وليلة ، ويصعب أن يكون ابن فرد ما ، لأنه ـ غالبا ـ ما تتضافر الجهود فى ذلك كله ، ولهذا كان تحديد دور الرائد مهمة بالغة الصعوبة .

* * *

وقد نجد أنفسنا إزاء هذه القضية ، مسلمين بأن لكل ظاهرة أو جيل ممهدين وروادا أخذوا على عاتقهم إقالة العثرات من الطريق الفنى ، وتهيئة الأذهان ، والقيام بما يشبه الحركة الإعلامية تمهيدا لمولد الظاهرة . وهؤلاء الممهدون غالبا ما يتوارون خلف الستار التى ما تلبث أن تنفتح ليبرز فن جديد منسوب إلى رجاله المعاصرين ، وقد يظل أمر بعض الممهدين نسيا منسيا حتى تبحث عنهم أصابع الباحثين ، ثم تلتقطهم وتقعدهم مقعدهم اللائق فى صدر المسرح .

وننتقل من ذلك التمهيد إلى سؤال : هل أثر الكاتب اللبنانى شكرى غانم (١٨٦١ ـ ١٩٢٩) فى الشاعر المصرى أحمد شوقى أمير الشعراء (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) فيما كتباه من فن مسرحى عن الشاعر الفارس الجاهلى (عنترة بن شداد) ؟ .

---

(١) عالم الكتب ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، الرياض ، ص ٤٢٨ .

شكرى غانم :

وشكرى غانم (١٨٦١ ـ ١٩٢٩) هو كاتب مسرحية (عنترة) كتبها سنة ١٨٩٨ ، ومثلت بفرنسا سنة ١٩١٠ ، وهو أديب وسياسى لبنانى ولد فى بيروت ، ثم نفى إلى باريس وأقام فى فرنسا . وكان من الداعين إلى استقلال لبنان عن الدولة العثمانية ، وقد نزح إلى باريس سنة ١٨٨٢ ، كما يفهم من خطبته التى ألقاها فى المؤتمر العربى الأول بباريس سنة ١٩١٣ ، وكان فيه نائبا للرئيس . عنى بالشعر والأدب ، ونظم وكتب بالفرنسية ، ونشر مسرحيتين هما : الزير ، وعنترة التى بين أيدينا ، وقد توفى بباريس .

وقد كتب مسرحيته تلك سنة ١٨٩٨ كما يفهم من تصديره لها ، ونشرت ومثلت سنة ١٩١٠ على مسرح الأوديون بباريس ولاقت رواجا كما يذكر مقدم المسرحية الدكتور صالح الأشتر . وكتبها بالفرنسية ، وترجمها إلياس غالى . وقال مراجعها ومقدمها عنها : (كيف يهاجر الفكر العربى من وطنه ، فلا يشق عليه أن يمنح الأدب الفرنسى أثرا عبقريا تتلقفه مسارح باريس وتحنو عليه ، وتشق لمؤلفه طريق الشهرة الأدبية فى تلك العاصمة الكبيرة) (١) .

وقال خليل مطران عنها مخاطبا مؤلفها :

ماذا تَصّباكَ مِنْ حال تجددها ... عن عهد عنترة العبسى فى القدم
وأنت فى بلد الأنوار لا أثر ... فيه يذكّر عهدا بات فى العدم

* * *

حياك ربك يا من قام ينصفه ... بالعلم من جهل سمار ومن تهم
ما كان عنترة فى القوم غير فتى ... يرى لهم مايراه قادة الأمم
فإن ما كان يبغيه لأمته ... أسمى أمانىّ حر غير متهم
أريتنا من فتى عبس حقيقه ... حقيقة المرء لم يوصم ولم يضم
حقيقة البدوى الحر مبتغيا ... لقومه ـ غير باغ ـ ألفة الرحم
وإنما سؤله إعزاز موطنه ... وقومه باتحاد الرأى والهمم (٢)

---

(١) ص ٨ وغيرها ـ من مقدمة المسرحية (مسرحية عنترة لشكرى غانم ذات خمسة فصول) .

(٢) ص ١٧ ، ١٨ ، من مقدمة المسرحية . والمسرحية من ترجمة إلياس غالى ، ومراجعة صالح الأشتر ـ مطبوعات وزارة الثقافة ـ دمشق . وبصدرها مقدمة للمؤلف بتاريخ ١٨٩٨ وتقع فى ١٤٧ ص منها ٢٠ للمقدمة من القطع المتوسط وكتبت المقدمة فى ١٠/ ٤/ ١٩٦٣ .

وقد سبق مسرحية شكرى غانم مسرحيتان عن عنترة ، هما مسرحية عنترة لأبى خليل القبانى [1] وقد استوحاها ـ كغيره من الكتاب ـ من السيرة الشعبية عن عنترة وأدار أحداثها حول الجانب الأخير من حياة عنترة ، واختلف عمن كتبوا فى هذا المجال ، حيث مضى مع عنترة بعد زواجه من عبلة ، ويحارب من أجلها وغيرة عليها ـ الأمير مسعود . الذى يرغب فى نيل عبلة ، ويوقع بعنترة ويكيد له ، غير أن عنترة لا يلبث أن يتمكن منه فيقتله ويوحد قبيلته والقبائل العربية .

وتنصب معالجة الكاتب على بيان موقف عنترة الزوج الغيور على زوجته المدافع عنها بينما تنصب السيرة ومعظم ما كتب عن عنترة على بيان موقفه حبيبا يهيم بعبلة ويظهر البطولات ويقدم التضحيات من أجل الظفر بها .

ورأى النقاد فى المسرحية ضعفا بدا فى عدم الإبانة عن التطور النفسى لعنترة ، وعدم الإفصاح عن علاقته بمن عداه من شخصيات مما أضعف المسرحية ، وجعلها كأنها شذرات من قصة معروفة متداولة [2].

كما سبق مسرحية شكرى أيضا ، مسرحية (شهامة العرب) لعلى أنور . وقد استوحى الكاتب المسرحية من الأساطير المتداولة عن عنترة ، وتقوم على خطوط أساسية تشبه ما نجده لدى شوقى وأبى حديد من إباء « مالك » تزويج عبلة ، ولجوئه إلى قيس بن مسعود فى بنى شيبان . وتقدم ابنه بسطام لخطبتها فيطلب منه مالك أن يجهز على عنترة ، ويشترك معه فى الغرض نفسه آخرون حيث تتداخل قصص أخرى ومشكلات مختلفة ، وتدور معارك وحروب ، يأسر فيها عنترة بسطاما ، ويحرر عبلة من الأسر ويتزوجها .

وأخذ النقاد على هذا العمل تعدد عقده وتنافر حوادثه ، وإهماله روح الذود عن القبيلة عند عنترة ، وفقدانه أصول الفن المسرحى [3] .

مع مسرحية عنترة لشكرى غانم

ونقف الآن على الصورة العامة فى المسرحية التى كتبها شكرى غانم .

---

(١) هو أحمد أبو خليل القبانى (١٨٣٦ ـ ١٩٠٢) . ولد فى دمشق وأنشأ المسرح فى دمشق ، وهاجر به إلى مصر .

(٢) انظر محمد يوسف نجم (دكتور)، المسرحية فى الأدب العربى ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ ص ٣٧٩، ٣٨٠.

(٣) انظر محمد يوسف نجم (دكتور) ، المسرحية فى الأدب العربى ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ ص ٣٨٠ ـ ٣٨٢ .

تقع المسرحية فى خمسة فصول ، فى الفصل الأول نرى رعاة وزعماء أمام خيمة «مالك بن قراد » فى ديار بنى عبس ، بعد غارة شنها خصومهم ، فتصدى لهم عنترة فى غيبة من الفرسان والأمراء ، فصدهم وأسر بعضهم ، ومنهم « وزر النبهانى » ، الذى أطلق عليه المؤلف « زبيرا» . عندئذ يرون مكافأة « عنترة » على دفاعه عنهم وإنقاذه « عبلة » ، فيطلب « مالك » منه أن يختار المكافأة ، فاختار « عبلة » وأعلن عن استعداده لتقدم أغلى مهر لها . عندئذ ، يطلب مالك النوق العصافير ، وهى نوق أسطوريه لها أجنحة عوضا عن الأسنمة . وهذه الأجنحة ، كأجنحة العصافير، لكنها عظيمة ؛ لذا سميت عصافيرية ، كما يطلب الإكليل الهلالى من بلاد العجم ليصنع منه تاجا لعروسه . عندئذ يوافق « عنترة » ويستمهله ست سنوات .

(عنترة ـ اطلب ما تشاء .

مالك ـ آه .

عنترة ـ نعم تكلم بلا وجل ، وبدون مراعاة لثروتى الضئيلة . إن مهر « عبلة » يجب أن يعادل جمالها وحبى لها وعزة نفسى أيضا . فمهما سمت رغبتك ، ومهما كانت واسعة وجنونية فإنى أقبل بها سلفا. إن طمعك من أجل « عبلة » لن يبلغ المكانة التى أحلها فيها من السماء .

مالك ـ أنا ألبى إذن عزة نفسك الأصيلة ، فللفتيات عندنا أنشودة بسيطة لاشك فى أنك تعرفها . . ما حصلت فتاة قط على ما صورته لها تلك القوافى العسجدية .

« ينادى » .

سلمى

سلمى ـ مولاى

مالك ـ أسمعينا الأغنية التى تنشدينها لابنتى ، والتى تترنم فتياتنا بها حول الآبار وفى الخيام .

ـ لا أعرفها

عمارة ـ كيف لا تعرفين أنشودة الأمانى ؟

سلمى ـ « كأنها مُكرهة » :

النياق العصافيرية

ذوات الأطواق اللازوردية

والأوبار الثلجية

سوف يأتينى بها

ذاك الذى سيحبنى

لتسير فى موكبى

عنترة ـ سأحقق الأنشودة . .

الراعى الشيخ ـ ياللجنون . . يحكى أن الملك « المنذر » حارب زمانا ، طويلا حتى حصل عليها ، ولا نعرف من أين . .

عنترة ـ لا بأس فقد وعدت .

مالك ـ « مخاطبا الراعى الشيخ »

ـ كنت أجهل ذلك .

شيبوب ـ ياللحيلة . . آه ، أنت تجهل ذلك ، وأنا الراعى قد سمعت الناس مرارا يثرثرون عن هذه البدائع التى يقال إن لها بدلا من الأسنمة أجنحة عظيمة مثل العصافير ولذا سميت عصافيرية .

عنترة ـ أهذا كل شىء ؟

شيبوب ـ ولكن هذا . .

عنترة ـ « مقاطعا »

إن عبلة فى نظرى لأثمن وأفضل من ذلك كله .

سلمى ـ « تنشد بإشارة من مالك » :

لأجل شعورى السوداء

المرصعة بالكواكب

أريد من الكمى الذى أحبه

أن يسلب ملك العجم

الإكليل الهلالى

ويصنع منه تاجا لى

« تدخل الخيمة باكية »

الراعى الشيخ ـ ولكن ما هذه الأنشودة أيها الأمير ؟ .

عنترة ـ لا بأس ، إن فاهـا لابد أن يكون ترنم بها أحيانا . وهكـذا يكون حبى قد حقق حلما تغنى به شاعر

« ذهول وصمت »

وإذا جئت بهذا المهر ؟

مالك ـ قسما ، « عبلة » تكون عند ذلك لك .

عنترة ـ وما المدة التى يضمنها لى قسمك ؟

مالك ـ ست سنوات

عنترة ـ حسنا ، الوداع . . وسأعود . .

الراعى الشيخ « يخاطب عنترة الذاهب »

ـ إنك لساع إلى حتفك

عنترة ـ كلا :

الراعى الشيخ ـ عساك تقول الحقيقة

عنترة « يقف »

لقـد أرشدت إلى طـريـق المجد . لاشـك فى أن الرمـل يبتلـع دون جدوى مـاء السـاقيـة الناشئـة . ولكـن إذا شيـدت لها السدود تصير سيـلا عظيما . الـوداع ، الوداع . « يسدل الستار » .

ويبـدأ الفصل الثـانى وقـد مضت خمس سنـوات على رحيل عنترة ، « وعبلـة » تنتظر أوبة فارسهـا الغائب فى شوق مضن . ويسقط فى يد « مـالك » حين يعلم نبأ اقتراب « عنترة » مظفرا ، ويتفق مع عمارة « ـ منافسه فى حب عبلة » ـ ويغريان وزرا النبهانـى الأسير الذى سملـت عبس عينيـه ، ويزعمان أن « عنترة » هـو الذى أمر بذلـك ، ويحرضانـه على قتل عنترة ويلفقـان له مـا يوغـر صدره نحـوه . ثم يـزعم «عمارة» لعبلة أن حبيبها قد مـات فى رحلته ، فتأبى التصديق والإذعـان ، ثم يصل «عنترة» بين فرح « عبلة » وأبناء القبيلة .

ونرى فى الفصل الثالث الاستعداد للزفاف فى فرح من القبيلة ، ما عدا « عمارة » وتآمره مع وزر ، وقد أوحى الأول إلى الثانى أن « عنترة » قد خان وطنه وتوطأ مع الأعاجم ، وأنه أمر بِسَمْل عينى « وزر » . .

وها هو ذا شيبوب « أخو عنترة » يتحدث عن رحلة أخيه إلى (مكة) ، ليعلق أشعاره المذهبة على أستار الكعبة ، وكيف رحب الأمير القرشى « أبو طالب » «بعنترة» واحتفى به ، وكيف تحدث العرافون فى (مكة) بأن قريبا لأبى طالب (يعيش دنياه فى الصلاة والصيام ، ويقرأ فى السماء مستقبل البلاد العربية) وأن اسمه «محمد» [1].

ويتم العرس فى فرح عام ، ويعلن « عنترة » عن رحيله ، لأنه وعد رجلا أن يلحق به لبناء مملكة بدأت تتأسس ولا يلبث بناؤها أن يبهر العالم ، لأنه سينضم للملك « المنذر» بعد أن خلع نير العجم .

وفى الفصل الرابع يتربص « عمارة » ووزر « بعنترة » عند قمم المضيق الجبلى ، ليرميه « وزر» بالنبال ، ويقبل « عنترة وعبلة » وهما يتناجيان ، ويطلق وزر سهمه فيصيب عنترة فى كتفه ويصيح عنترة ، ويهب « شيبوب » فيلحق « بوزر» ، ويسلمه لأخيه ، وهو مقنع الوجه ، وقد طعن صدره بنفسه بسهم آخر ، ويتعرف « وزر» على بطلان دعوى « عمارة » ، ويدرك أنه قد غرر به ، وأن مقصد عنترة نبيل ، اذ يتأهب لتأييد الملك المنذر ضد الأعاجم لاستقبال دعوة النبى ﷺ . ويفزع «وزر» ويحزن لأن السهمين مسمومان ، ويحذره من أن « عمارة » ومائتين من فرسانه فى انتظار موته عند فم المضيق ، ثم يسرى السم فى جسد وزر ، ويموت . ويسرع عنترة بكى جرحه بنصل رمح محترق مقاومة للسم السارى فيه .

وفى الفصل الخامس والأخير ، يطلع الفجر « وعنترة » خائر القوى يستعين بأخيه ، ويطلب منه أن يعينه فى امتطاء جوداه (الأبجر) ، ليواجه أعداءه ، بينما يرحل « شيبوب » بالنساء والأهل باكيا ، ويصيح عنترة : إن مستقبل أمة ووطن لا يتوقف على رجل ولو كان رب [2] المعارك أو ملك العالم . لا شىء يوقف شعبا سائرا . إنه يصعد وأراه يصعد من المشرق إلى المغرب درجة فدرجة بتألق عظيم [3].

---

(١) ص ٩١ . (٢) رب المعارك : سيدها .

(٣) ص ١٣٨ ـ المسرحية .

وتحاول « عبلة » البقاء إلى جانبه ، فيسألها الرحيل ، حفاظا على جنينها لتربى البطل الذى سينتقم لأبيه ، ولتؤدى عنه الرسالة . وحين يرى نفسه وحيدا يبكى ، إذ لن يراه أحد ، ثم يستقبل الموت باسما لأنه حمى قومه حيا وميتا ، وتنحنى رأسه وهو على صهوة جواده مستندا بظهره على صخرة وبجسمه على رمحه المغموس فى الأرض . وما يكاد « عمارة » يقبل ويراه هكذا ، وعدته تلمع تحت وهج الشمس حتى يصرخ هو ومن معه : إنه حى . . ويمضون هاربين . لتنتهى المسرحية .

وفى مسرحية شكرى غانم ، نجد الكاتب يسوق الحوار فى شكل مطول ، حتى ليكاد يتحول إلى خطبة أو رسالة ، ومن ذلك قوله :

الوداع يا ابنة الأمير، ويا سليلة أمة عظيمة ونبيلة ، يانسرية العينين أمام الخطر المحدق . إن دم أجدادك لا يكذب ، ودم راعيهم القديم اليوم يصبح نبيلا .

« شيبوب يذهب بعبلة »

اذهبى ، ولكنك لا تذهبين وحدك يا عبلة لأن نفسى تود أن تتخلص من جسدى لتتبعك . سأضع فى عينى الساعات والأيام التى نسجها حبنا منذ طفولتنا ، وسأنثرها فى الهواء ولتكن حياتى المقطعة حرسا لك . . وبعد سأسهر عليكم جميعا من العلياء .

« يخاطب شيبوبا عند عودته »

يا شيبوب الطيب يجب أن تلحق بها سريعا .

يتجه نحو حصانه مستندا إلى كتف أخيه .

هيا ، إنى متسلح كما كنت أتسلح للمعركة فهذه معركتى الأخيرة يجب أن أموت ميتة الفرسان .

« يتكىء على حصانه »

ثم لابد للجسم وهو متسربل بالفولاذ من أن يظل مستقيما حتى بعد الموت لنتعانق يا شيبوب . يا أخى ورفيقى فى السلاح بلا وهن ولا حسرة لا طائل فيها حتى بلا دموع ! .

« صوت الموسيقى البعيد ينقطع . شيبوب يكبت زفراته بيديه ، ويذهب مذعنا لإشارة « عنترة » محنى الظهر من غير أن ينبس بكلمة » .

سأموت دون أن يشهد أحد موتى . فذلك خير وأفضل إنى أستطيع الآن أن أبوح بألمى ، وعيناى تستطيعان الآن أيضا أن تبكيا من غير أن تبكيا أحدا .

« يسند ظهره إلى صخرة »

قواى ضعفت ولكنى ضاعفت قواكم ، فما رآنى أحد منكم (أهن) ـ هكذا ـ أو أتعذب .

« شعاع من الشمس ينفذ من الضباب إلى وجهه »

الشمس مثلنا تولد لتموت . أيتها الشمس ، اذهبى إلى ذوىّ وسيرى فى مواكبهم وقولى لهم إنى أحميهم حيا وميتا .

* * *

وداعا يا حلم الحب والمستقبل ، وداعا

آه أحس أن البرد يجتاج جسدى شيئا فشيئا ، وعيناى تضطربان ، ماذا؟ أهذه شدتك أيها الموت مهلا فأنا الذى سأشد عليك غير هياب ولكن وأنا على صهوة الجواد والرمح فى يدى ، كما كنت فى الماضى يوم كنت أجبرك على إطاعة صوتى ويوم كانت ذراعى تقود خطواتك العمياء الجنونيه .

« يسير مترنحا ، وكالأعمى يبحث بيديه عن حصانه إلى أن يصل إليه فيمتطيه بجهد عظيم » .

انشرى الآن يا روحى جناحيك ، وحلقى عاليا ، عاليا جدا إلى ما وراء هذا الفلك الأزرق ، حيث تشاهدين الإله الواحد الأحد ، جالسا على عرشه والذى سيبشر بكلمته رجل سواى ! اصعدى إليه يا نفسى ، انشرى جناحيك وطيرى . .

كأنى أنام نوما واعيا . أرى عصفورا آتيا من المشرق . . لقد اقترب وأخذ يحوم حولى ، ويذهب ويجيء لكن ما هو إلا حياتى ، حياتى كلها تلفنى مثل كفن نسجته الأيام التى قضيتها .

أيام الحلم والحب والنضال . الماضى ينشر وأرى أين ابتدأ كفنى . آه أيام الطفولة ، إن خيوطك لحريرية وذهبية أنت وحدك براقة ونقية وحدك وحدك . . إذن نحن الذين ننسج أكفاننا . . نحن أنفسنا . . هذا هو كفنى الموت يطويه بأصابعه ويدفعنى فى طيات حياتى . . لا تتحرك يا أبجر . . فالعدو حينما يصل يجب أن يرى عنترة . . مستعدا . .

يلفظ نفسه الأخير [1]

والحق أن قدرة الكاتب على تصوير الحس الدرامى تمثلت ـ أكثر ما تمثلت ـ فى التعبير المباشر فى شكل حوار . ولعل هذا سر تعمد الاستشهاد بهذا النص المطول ، الذى يخرج عن إطار الحوار الفنى الموجز إلى ما يشبه خطب الحماسة ، أو رسائل الوجد والعاطفة ، وقصدنا من ذلك إلى بيان اعتماد الكاتب على القص والسرد والحكاية والتعبير المباشر . وليس على الحدث الدرامى النامى الذى يفصح عنه وقع خطوات الشخوص ، وصدى تصارعهم بالحوار جنبا إلى جنب مع صدى تصارع رغباتهم وأفعالهم . وإذا ظهر شىء من ذلك ، فإنه يمتطى أجنحة الحوار المطول الذى يكاد يكون سردا ووصفا خارجيا بالرغم من لغته الجميلة المشحونة بالعاطفة والتوقد الذهنى والشاعرية المحلقة فى ثوب نثرى يعتمد على أداء مسرحى لفظى يوقظ عواطف النظارة ويلهب حماسهم فينقلهم ـ بالكلمات ـ إلى المناخ النفسى المقصود للبناء المسرحى دون حدث يذكر .

أما مسرحية عنترة لشوقى ، فهى الثانية من مسرحيات شوقى التى تعتمد التاريخ العربى فى مضمونها . وتدور حول عنترة بن شداد العبسى وحبه لابنة عمه مالك وهى « عبلة » . وقد دفع شوقى إلى كتابتها مادتها الأسطوريه الشعبية الحافلة بالبطولة .

ولا يمكن القطع بالمصادر الأولية لتلك المسرحية عند شوقى ، أو عند غيره . فبينما يكون فى إمكاننا أن نعزو أصولها البعيدة إلى كتب الأدب القديمة ، كالأغانى والشعر والشعراء وغيرهما ، يبدو فى الإمكان إرجاع بعض مادتها إلى الأساطير الشعبية ، والسيرة الشعبية ولخيال الأجيال دور كبير فى هذا المجال .

على أنه يمكن أن تضىء من خلال ذلك كله ميزة تتمثل فى أن نتيجة ذلك الخيال المتفرع ظهرت فى قصة من أروع قصص الحب والفروسية والبحث عن الحرية .

يبدو أمر عنترة فى المسرحية ـ كما هو فى التاريخ والأسطورة ـ أنه نشأ عبداً لشداد ، وابناً لأمةٍ حبشية تدعى زبيبة ، وأحب ابنة عمه مالك وهى « عبلة » لكن عمه يرفض زواجه منها ، لكن عنترة يتخذ من بطولته معوضا عن سواد لونه وعبوديته ، وينتزع اعتراف أبيه به ، كما ينتزع موافقة عمه مالك على أن يزوجه عبله .

---

(١) ص ١٤٣ ـ ١٤٦ .

أما البطولة التى حققت له هذه المكاسب ، فقد قيل إنها حين أغار بعض أحياء العرب على قبيلة عبس واستاقوا إبلهم ، فجرت محاورة بينه وبين أبيه وأبى الكر وألمح إلى عبوديته حتى نال حريته ، فكر واستنقذ الإبل واعترف به والده ، كما قيل إن عمه أغلاه مهر عبلة واشترط ألفا من النوق على سبيل التعجيز . لكن عنترة يرتحل إلى الحيرة ويحدث له ما يحدث فى أرض النعمان ثم عاد إلى قومه بعد كفاح وعناء وأغدق عليهم ، وتزوج عبلة التى بهرها سحر بطولة عنترة ففضلته على غيره .

وقد ضمت المسرحية مشاهد غنائية وإنشادية وعناصر ملحمية من وصف للبطولات الخارقة والانتصارات الباهرة .

وصور شوقى الفروسية العربية ، وتمجيد بعض صفات العرب الكريمة ، وحققت المسرحية شيئا من سرعة الحركة ، وبإيجاز الحوار ، والتخفف من المقطوعات الغنائية الغريبة على البناء المسرحى ، وجمعت إلى ذلك الجمال البيانى ، حتى كانت من خير مسرحيات شوقى باستثناء (مجنون ليلى) .

ولم تسلم المسرحية من مآخذ فنية سجلها النقاد ، من ذلك ، غرابة نهاية المسرحية عن الطبيعة العربية ، إذ تتمرد الفتاة العربية الجاهلية على الأهل والعشيرة ، وتحتال احتيالا عصريا يشبه أحداث «السينما» وبالرغم ، من قصد شوقى إلى تصوير وجوب رفض التقاليد البالية ، فإن النقاد يفضلون لولاءمت النهاية سلوك الفرسان .

كما أخذوا عليها تناقضا فى موقف مالك مع مبادىء النبل ، إذ يتآمر على اغتيال عنترة ، كما أخذوا عليها عدم اتضاح الصراع النفسى ، والمبالغة فى جعل صرخة عنترة تميت خصمه . كما أخذوا عليها تكرر بعض مناظرها ، واختلاط صخر بفتيات الحى ، ونسيان نباح الكلاب للضيف ، وإهداء الطرحة والمنديل من حرير وما كانت تعرف العرب إلا الخمر ، وقتل رستم ، وذكر الغساسنة بدلا من المناذرة ، وطغيان العنصر الغنائى ، والإلقاء القصصى لا الدرامى ، واستبعاد التاريخ وعدم دراسته دراسة استقصاء [1] وإن دافع بعضهم بأنه لم يخرج فى ذلك عن الحدود العامة التى يلتزمها الأدباء عندما يستقون مادتهم من التاريخ [2] .

---

(١) منهم الدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى ط ٤ ، نهضة مصر ٦٧ ــ ٦٩ ، والدكتور شوقى ضيف ، شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف د . ت ص ٢٤٧ ، والدكتور أحمد هيكل ، الأدب القصصى والمسرحى ، دار المعارف ص ٣٣٧ ـ ٣٤٢ .

(٢) الدكتور محمد مندور ، نفسه ـ شوقى والمادة الأولية ص ٣٧ .

وقد اعتمد شكرى غانم على السيرة الشعبية ، أكثر من اعتماده على مصادر الأدب العربى القديم ، وقد استعار من السيرة صورة موته فوق جواده فى شكل أسطورى مأساوى . بل لم يعتمد على شعر عنترة وسائر أخباره ، أما شوقى ، فقد استعان بما روى من شعر عنترة وعنه ، ورجع إلى الأغانى للأصفهانى وإلى السيرة .

وإذا استعرضنا شخصيات مسرحيته طالعتنا شخصيات : عنترة ، وعبلة ، وشيبوب ، ومالك ، وعمارة ، ووزر النبهانى ، وسلمى الوصيفة ، وبعض الرجال وبعض النساء ، وافتقدنا شخصية شداد .

وقد أجاد فى اختيار شخصية وزر النبهانى ، الذى كان مكفوف البصر بعد أن سملت عيناه ، وبرغم ذلك كان يجيد التصويب استرشادا بالصوت ، فيصيب الغراب أو الطائر أو الأمة الآبقة .

ولم تقم المسرحية على الحدث ، أو الفعل بقدر قيامها على الحوار الذى كان سخيا حقا . بل قد يرتفع فى بعض الأحيان إلى مستوى الشعر غير المقفى واتضحت فى الحوار رومانسية ظاهرة .

وكانت رحلة عنترة إلى بلاد العراق من أجل الحصول على النوق العصافيرية مهرا لعبلة هى بداية المسرحية .

واذا كانت المسرحية تنتهى عند شوقى بتزوج صحر من ناجية ، وعنترة من عبلة بالحيلة والتدبير ، فإن النهاية عند شكرى كانت بموت عنترة موتا مأساويا على يد خصمه العنيد الأعمى « وزر النبهانى » ، الذى ضربه بسهم مسموم بعد أن قضى مع عبلة ليلة واحدة ، ومن الواضح ، أنه لم يذكر هذا الموت ـ بهذه الصورة ـ أبو حديد فى روايته عن عنترة . بل يفوق شكرى سائر من كتبوا حول عنترة فى تلك النهاية التى تبلغ فيها الدراما أوجها فى نحو فنى يشى بحسن استيعاب شكرى للمآسى اليونانية لدى أعلامها الكبار أمثال : أيسخيلوس ، وسوفو كليس ، ويوريبيدس ، واستيعاب ملاحم هوميروس وفرجيل .

وبينما نجد شكرى يصور اتجاه الجميع نحو توحد القبائل العربية ، ويركز على الحس القومى العربى ، والاتحاد فى دولة واحدة خلف سيد واحد نجد شوقى يركز أيضا على الدور القومى لعبلة وعنترة فى التوحيد بين الخصمين .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى تأثر شوقى فى مسرحيته الشعرية بشكرى فى

مسرحيته النثريه ، منهم صالح الأشتر [1] فى مقدمة مسرحية شكرى غانم ، وأضاف أن شوقى حمل شخصية عبلة عبء الدعوة القومية متأثرا « بجان دارك » [2] أو ليخفى اقتباسه عن شكرى ، وأضاف أن شخصية عبلة ليست مؤهلة لتقوم بدور جان دارك عربية وهى التى تبدو فتاة لعوبا مزهوة تفخر فى نهاية المسرحية بأن عنترة قد جعل لها حرائر البيد خدما فى قول شوقى :

سام القبائل إجلالى وملكنى عقائل البيد حتى صرن لى تبعا [3]

وقال الدكتور محمد مندور : « وأكبر الظن أنه إذا لم يكن شوقى قد شاهدها (أى مسرحية شكرى غانم) أو قرأها فقد سمع بها على الأقل ، وربما كانت من الأسباب التى لفتت نظره إلى هذا الموضوع » [4] .

والحق أن الباحث لا يملك الدليل الفنى على قراءة شوقى لمسرحية شكرى ومن ثم لا يمكن القطع بتأثره بها ، كما أن المسرحية ـ كما هو معلوم ـ كتبها شكرى غانم بالفرنسية سنة ١٩١٠ أثناء إقامته بباريس ، ومثلت أيضا بالفرنسية ، ولم تترجم إلى العربية إلا فى وقت متأخر ، وهى ـ بذلك ـ لا تعد من الأدب العربى الحديث المكتوب بالعربية ، بل إنها ــ بعد نقلها للعربية ـ تحمل كثيرا من سمات مؤلفها ، وسمات مترجمها إلى حد كبير .

أما اتفاق المؤلفين فى الحس القومى فلا يقطع بالتأثر ، إذ قال صالح الأشتر نفسه بأن الخط القومى عند شوقى نبع من تطور فنه وتطور شخصيته [5] ، ونقول إن مصادر المؤلفين واحدة من مصادر قديمة ، ومن سيرة شعبية ، كما أن منحاهما الفنى واحد ، اذ يمتان بثقافة كل منهما يتجه بجذور أدبه المسرحى إلى المسرح الفرنسى .

فقد وجه شوقى إلى المسرح مشاهداته له بفرنسا ، تشير إلى ذلك مقدمة الجزء الأول من شوقياته سنة ١٨٩٨ حين كان فى بعثة لمدة أربع سنوات لدراسة الحقوق ،

---

(١) كتابه شوقى على المسرح ص ٤٠ ـ ٤٣ .

(٢) جان دارك (٤١٢ ـ ١٤٣١) بطلة فرنسية حاربت لتحرر بلادها من الاستعمار فقبض عليها وأحرقت فى روان .

(٣) مسرحية عنترة لشوقى ص ١٣٩ .

(٤) مسرحيات شوقى ط ٤ ، نهضة مصر ص ٩٧ ، وأشار الدكتور أحمد هيكل إلى ذلك إشارة عابرة فى هامش كتابه الأدب القصصى المسرحى ص ٣٣٧.

(٥) أندلسيات شوقى ص ١٩٠ ـ ٢٠٣ .

فكان كثير التردد على مسرح الكوميدى فرانسيز فى باريس ، فشاهد روائع الأدب التمثيلى الكلاسيكى والرومانتيكى والمعاصر ، مما جعله يؤلف ـ وهو طالب ـ أولى مسرحياته (على بيك الكبير) وقد أرسلها إلى السراى فأعجب بها الخديو .

كما تأثر بالشعر الرومانتيكى ، فترجم البحيرة للامارتين وقد فعل كالكلاسيكين ، وجعل المأساة لتصوير الملوك والأمراء والأبطال ، والكوميديا لتصوير حياة الشعوب والدهماء ، مع أن الأدب المسرحى كان قد تطور فظهرت الدراما البرجوازية والدراما الحديثة عند إبسن ، وشو وغيرهما .

وتأثر شوقى بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية فى القرن السابع عشر فى اختيار الشخصيات ذات البطولة ، والعبارات البليغة ، والاعتزاز بالعاطفة ، والاعتماد على كلام الممثلين فى وصف المشاهد لا وقوعها ، اذ يقوم مسرحه فى شكله العام على النمط الغربى .

واختلف عنهم متأثرا بالرومانسية فى عدم التقيد بالوحدات الثلاث : الزمان والمكان والموضوع . كما جاراهم وجارى من سبقهم فى إدخال العناصر الفكاهية اللفظية كما خالفهم فى عدم التقيد بالخاتمة الحزينة ، ولذا نجد نهاية مسرحياته سعيدة .

وكان يخالف بعض الحقائق التاريخية ، فيجرى تيارا أخلاقيا فى مسرحياته تنصر فيه الفضلية .

ويتضح فى المسرحية التيار الخلقى ، « فعنترة » مثل للخق الرفيع عند البدو فى شجاعته ومروءته وكرمه وعطفه على اليتامى والفقراء وعفافه وجملة فضائله .

« وعبلة » مثال للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الحسية الظاهرة ، فالمسرحية تعبير عن الأخلاق العربية القديمة . وقد ظهر فى المسرحية تيار غنائى فبطلها شاعر .

وتضمنت المسرحية الحكمة وبخاصة فى الفصلين الأخيرين مثل :

وملت غمام يمطر الحى فى غد   فكان جهاماً ما لنا فيه طائل

وما العبد إلا كالدخان وإن علا   إلى النجم منحط إلى الأرض سافل

* * *

وقد يصح أن نقول لمن قالوا بتأثر شوقى بشكرى : لماذا غاب عنهم ذكر محاولتى

أحمد أبو خليل القبانى (١٨٣٦ ـ ١٩٠٢) ، وعلى أنور المشار إليهما من قبل ، حيث كتب كل منهما مسرحية عن عنترة بصرف النظر عن مستواها الفنى ؟

كما يصح لنا أن نقول إن شخصية شكرى غانم المسرحية لا تمثل مستوى فنيا إذا ما قيست بشخصية شوقى المسرحية [1] وإذا ما نظرنا إلى إنتاج كل منهما ودوره وإسهامه فى هذا الحقل الأدبى الجديد فى أدبنا العربى المعاصر ، حيث كان شوقى ـ بلا جدال ـ رائدا للمسرح الشعرى المعاصر كما هو رائد من رواد الشعر الحديث .

ومن هنا ، نرى أنه لا مجال لإقحام شكرى غانم فى موازنة فنية مع شوقى ، وأن مسرحية شوقى تفوق ـ فنيا ـ مسرحية شكرى ، ومسرحيتى : القبانى ، وعلى أنور.

وهكذا نجد أن هذه القضية لا تنصف « شكرى » فضلا عن ظلمها « شوقى » .

---

(١) كتب ثلاثا فى التاريخ المصرى القديم والحديث هى : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ، كما كتب ثلاث مسرحيات عربية هى : مجنون ليلى ، وعنترة ، وأميرة الأندلس . وكلها شعرية ما عدا أميرة الأندلس .

زيزى هانم (١)

مسرحية اجتماعية من ثلاثة فصول ، صدرت فى سلسلة الكتاب الماسى بمقدمة للأستاذ محمود تيمور.

حسنى مهندس مدير شركة ذكى لكنه عاطفى ينصاع لتجربة من تجارب امرأة انتهازية « زيزى» ، تسربت إلى شقته كما يتسرب الماء من تحت ثقب الباب ، وتتظاهر بأنها أخطأت العنوان فى الوقت الذى كانت فيه زوجة المهندس فى زيارة والدتها فى الريف . وتنتهى المغامرة بانقياد حسنى لإغراء زيزى ، ويترتب على ذلك طلاقه من زوجته ، واقترانه بتلك المرأة اللعوب غير أن هذا الزواج لا يلبث أن يترجع بفعل حياة الضياع والاستهتار التى تحياها زيزى ، حيث تتخذ من التدرب على ركوب الخيل متنفسا لها من سجنها . والسجن فى مفهومها ، هو البيت الذى وضعها فيه زوجها المهندس مدير الشركة . ومن ساحة التدريب ، تبدأ العاصفة هبوبها الذى يبدأ براقا ناعما فى صورة خاتم من السوليتير ، هدية من المليونير سعد صبحى ، الذى يتدرب معها والذى أرادت أن توطد علاقتها به على حساب زوجها ، بوعده بإسناد مهمة إدارة شكرة جديدة للمليونير إليه نظير مرتب ضخم . وفى الوقت نفسه تقوم الزوجة بمواصلة البحث عن عريس آخر لتجد مجالا فسيحا للمفاضلة ، فتتصل بخاطبة تسعى بينها وبين طبيب شاب ذى ثراء ، ويدور حديث حول هذا الموضوع تطلع زيزى أثناءه الخاطبة على الخاتم ، وحين تشعر بقدوم زوجها تسرع بوضعه فى زهرية إلى جوارها .

غير أن غيوم الخداع ، التى حجبت الجانب الحقيقى من شخصية زيزى عن زوجها ، تبدأ فى الانقشاع ، منذ أن اكتشف الخاتم فى الزهرية حين كان يشرف على تجديد زهورها وهنا يتصرف تصرفا ذكيا حيث لا يشعرها باكتشافه ، ويدعها تذهب إلى السينما ، ويقوم بالاتصال بالجواهرجى ، ويشترى خاتما مزيفا يشبه الخاتم

---

(١) الأديب ، أغسطس عام ١٩٦٣ - بيروت ص ٤٩ .

الأصلى ، ويضعه فى العلبة نفسهـا . وتعدل الزوجة عن الـذهاب إلى السينما وتعود بحجة أنها لم تجد أختها لتفـاجأ بآنسة تخرج مـن عند زوجها ، ولم تكن هـذه الآنسة سوى خطيبـة المليونير التـى تنبهت للموقـف ، وجاءت تطلـب النجدة مـن الزوج المخدوع الذى تصرف معها تصرفا إنسانيا عـاقلا ، بأن رد لها الخاتم السوليتير الذى اشتراه المليونير مـن أجلها قائلا : « هذه هـديتك ردت إليك » . ويطلـب منها أن تحذر المليونير من الاتصال بزوجته وحين تسأله زيزى عن الآنسة ، يجيبها بتحد أنها صديقتـه تماما ، كما اتخذت هـى أصدقاء لها فى سـاحة التـدريب . وحين تشير إلى التمسك بالشرف والتـزام الصدق ، يذكرهـا ـ متهكما ـ بما كانـت تكرره دائما من أن الشرف والأمانة أفكار قديمة .

أما زوجته « سميحة » ، فما زالت تحتفظ فى حنايا قلبها البرىء بحب ملائكى ، رغم الفرقـة والألم ، رافضة عروض الزواج متعللة بحبهـا لابنتها « ميمى » ، وتحترق مشاعرها أسفا على الحياة المضللة التى يحياها زوجها مع زيزى اللعوب ، وتتخذ من قراءة الشعر الحزين سلوى لها فى هيكل حبها الذبيح .

وذات يوم خميـس ، يجيء الزوج « حسنى » كعادتـه لزيارة ابنه . وهنـا يستخدم المؤلف ذلـك الرباط المتوهـج ، الذى يشع الحب والذى لا تمتلـك القلوب إزاءه إلا التسليم ، فيجعل الابن محركا لبقايا اعتزاز بـالزوجية لدى حسنى وفى الوقت نفسه ، يأخذ كـاتبنا بيد الزوج ليجعلهـا تعبث بديوان الشعـر الذى تقرؤه الزوجـة ، فيجد صورته بداخله ، فترتد إلى مخيلته مناسبة الإهداء ، وهى ليلة زفافها . وبذلك يكون المؤلف قد مهد للنتيجة المترتبة على ذلك ، وهـى شيء عاد متوقعا ، بل وضروريا ، بعد كل هذه الإيماءات الذكية غير أنه يكمل إطـار الصورة بإجراء حديث بين الزوج والطبيب محسن ، الذى جاء لمعالجة ابنه ، فيجـده يتحدث عن امرأة تحاول التقاطه بحبائلها ، ويصفهـا بصفات تحددها ، فيهمس إليـه الزوج باسمها ممـا يثير دهشة الطبيب وعجبه .

وبين حرارة الموقف ودفئه ، تدخل زيزى البيت ، وتفاجىء الزوج مستفسرة عن سر وجوده هنـاك ، ولكنه يجابههـا بثلاث صدمـات أما الأولى ، فإخبـارها بـزفاف المليونير إلى خطيبته ، فتنهـار وتكاد تركع له . غير أنـه يشفع ذلك بالصدمـة الثانية وهى إعلان العودة إلى حيـاته الزوجية الطاهرة وأخيرا يخبرها بـأن الخاتم ليس حقيقا وإنما هو من الزجاج الخالص .

وهكذا قام الكـاتب المسرحى الأستاذ فـوزى عبد القادر الميلادى بـإطلاعنا على

هـذه الصـــورة التى تميـع بهـا مجتمعنـا ذات يـوم ، ومـا زال يعـانى منهـــا حتـى اليـوم .

وفضلا عن المضمون الاجتماعى الخطير ، الذى يترقـرق داخل هذا العمل الفنى العميق ، فإننا نلمح فى المسرحية النظرة النـافذة الحادة التى يرنو بها المؤلف إلى الزوج الطيب والزوجة المستهترة على حد سواء . فكما أنها تسىء إلى نفسها ، وإلى زوجها ، وبالتـالى إلى مجتمعها ، فكذلـك الزوج يفتقد تلـك الحاسة الصادقـة التى يجب ألا يتجرد منها أى زوج ، لا سيما وأن مظاهر عديدة كـانت تعبر أمام ناظريه ، غير أنها لا تثير اهتمامه .

وإذا جاز لى أن أتتبع المسارات الطولية فى هذا البناء المسرحى ، فسوف أجد عدة شرائح كلها تنتفض حياة وتنبع صدقا . فشريحة تحدد لنا شخصية زوج يضعف أمام هـواه ، وتتمكن غيـوم الخداع مـن عينه حينـا ، ثم لا يلبـث أن يتيقـظ فيه ذكـاؤه ويتصرف تصرفا سليما . وأخرى ، تحدد لنـا معالم امرأة غير عابئة بـالقيم ، وتلهث وراء المتعة ، ولا تحترم سوى رغباتها وثـالثة ، ترسم ملامح بريئة ألاقـة لزوجة تحطم فيها كل شـىء ما عدا قلبها وحبهـا . ورابعة ، تضم الاب والام اللذيـن يتألمان لالم بنتهما « سميحة » التـى شردت من عشهـا الدافىء . على أن أنقـى شريحة وأصفاهـا تلك التى تظهر فى ملامح الطفل الصغير .

وخلال هذه الشـرائح تتنـاثر بقع قائمـة تمثـل « الخيـانة الزوجية » ، و «التزوير» و«التغـرير» حمـل ذلك كلـه عـرض جميـل فيـه جـدة قدمهـا لنـا المــؤلف فى اختيـار عنـاوين موحيـة لكـل فصـل ، فسمى الأول « العاصفة » ، وسمى الثانى « العـش الجــديـد » ، وسمى الثـالـث « النهـاية » . وهـذه الظاهـرة . تتسم بالجدة مـن حيث إنها فى بنـاء واحد متكـامل يحمـل اسما واحدا ، ويعـالج قضيـة واحدة .

وأسلوب المسرحيـة ، وإن التزم فيـه المؤلف الصياغـة الفصحى ، إلا أنـه جعل الحوار طيعـا ، يفهمـه القـارىء مهما اختلـف مستـواه . واذا اضطـر إلى استعمال العاميـة ، وضعها بين قوسين وبـالمناسبة ، فإنـك سوف تجد المؤلف يستخـدم المثل الشعبى استخداما أنيقا وعميقا .

على أنى ألمح خيطـا يشد ذلك العمل الفنـى ليضعه إلى جوار شقيقاتـه ، ليمثل الجميع سحنة تبدو فيها ملامح فن « الميلادى» فمن قبل هذا العمل ، رأينا له «بنت العم » و « الـزوجة الأخيرة » إلـخ ، إلى جانب القصـص التى تنشر لـه فى المجلات

الأدبية . . يجمع كل ذلك طابع اجتماعى صادق اللغة عميق المدلول مع لمسات إنسانية رهيفة .

وأخيرا ، فإن القصصى الكبير الأستاذ محمود تيمور يشير فى مقدمة المسرحية إلى روعتها لو حملتها خشبة المسرح أو تكهربت بها موجات الأثير ، وإنى لأكرر ما ردده القصصى الكبير شاكرا للمؤلف هذه المتعة مع ترقب راعش الأحداق لجديد رائع فى القريب إن شاء الله .

أدب ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ وأكتوبر

أدب ١٩٥٦

أربعون عاما إلا قليلا تكاد تمضى على ذكرى العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، وفوق ما تثيره الذكرى من معان وقيم ـ هناك جانب يتصل بأدب سنة ١٩٥٦ ، ذلك الأدب الذى لم يحظ بمثل ما حظى به أدب سنة ١٩٦٧ ، نظراً إلى مرارة النكسة ، وشدة وقعها ، كما لم يحظ بمثل ما حظى به أدب ١٩٧٣ نظراً إلى حلاوة النصر وقوة أثره . وقل مثل ذلك بالنسبة ، لأدب حرب فلسطين منذ سنة ١٩٤٨ .

وفى ظنى أن أدب سنة ١٩٥٦ لا يقل عن آداب هذه الحروب قيمة وفنا وأثرا .

وانطلاقا من مقولة « إليوت » : إن بين الماضى والحاضر من التفاعل مالا محيد عنه ، فالماضى ليس ما هو ميت . بل ما هو مستمر فى الحياة .

انطلاقا من ذلك نرى أهمية صياغة نظرية (أدب الحروب) من خلال نضالية الأدب ، وتعبيره عن الإنسان وحقه فى الحياة الحرة ، وكونه غير منعزل فى الذاتية وأحادية النظرة ، وكونه يحمل رسالة الاحتجاج والرفض ، والإحساس بالواقع التاريخى والإنسانى ، مما جعل الشعر المسرحى يتجاوز دائرة الغنائية ، ويجعل القصيدة الغنائية تغادر ذاتية قائلها ، ومما جعل أدب الحروب مشحونا بكم هائل من الإقناع والتأثير والالتزام بقضايا الأنسان ، وبكم هائل من « المقاومة والنضال » حتى يغدو ممارسة عملية للنضال من جانب المبدع سواء أكان مباشرا أم موحيا ، أم رامزا . هادىء النبرة أم عاليها .

إن أدب ١٩٥٦ ، وبخاصة على أقلام أبناء منطقة القناة أدب يرفض الهزيمة والاستسلام والقهر والخيانة واليأس ، ويقدم الإصرار والأمل والنصر والشموخ وقوة الإرادة بما فى ذلك من روح إنسانى عظيم فى قالب منطقى مقنع ، فى إطار العصر

يتقبله الإنسان فى كل مكان مهما اختلفت لغته ، ومهما ابتعد عصره لما فيه من معان إنسانية ومعاناة حقيقة .

ينطلق هذا الأدب من منطلقين :

أحدها : اللحظة الآنية غداة اندلاع الحرب .

ثانيهما : اللحظة المستدعاة أو المستحضرة وفيها إحياء الماضى واستدعاؤه ، وفيها نرى خلودًا كخلود أشعار هوميروس ، وكخلود معلقات الشعر العربى . إن الاهتمام بهذا الأدب ـ وما شابهه ـ جدير أن يصقل الحس القومى ، ويسهم فى تربية ناشئتنا ، مشاركة فى بناء الإنسان المصرى .

أدب أكتوبر

زرت ـ فى الآونة الأخيرة ـ نقطة كانت حصينة فى خط بارليف هى نقطة عيون موسى ، وبهرتنى عظمة المقاتل المصرى فى حرب أكتوبر المجيدة ، حيث تفوق هذا الجندى على أقصى ما بلغته تكنولوجيا السلاح والحرب فى السبعينيات من هذا القرن ، وهو عمل لا ترقى أى مكافأة إلى مستواه ، كما أنه عمل جدير أن نستوحيه ونستلهمه فى خطواتنا نحو الرقى فى السلم والحرب على حد سواء .

ومن المصادفة التى صنعها القدر أن رفيقى فى رحلة السفر كان كتابا صدر فى سلسلة « أدب الحرب » عن الهيئة العامة للكتاب اسمه : الوسام للإذاعى المرموق عادل النادى ، وإن شئت قلت الجندى المقاتل .

والجدير بالذكر أن هذا الكتاب صفحات من مذكرات كاتبه حين كان جنديا يأخذ مكانه فى صفوف المقاتلين فى الجبهة فى حرب أكتوبر المجيدة ، وهى مذكرات، كما عبر كاتبها ، كتبها فى صورة حكايات واقعية ، وإن شئت قلت تسجيلية ، أمينة لما رأته عيناه ولما شارك فيه من أحداث القتال ، وأزماته ومواقفه وتضحياته وأهواله وخوارقه التى تشبه الأساطير ، حملت كل حكاية اسم موضوعها ، أو أبرز أحداثها أو بطلها أو مكانها وبيئتها .

كانت فقرة الوسام مكتوبة فى الثانية عشرة ظهر الخميس ٢٩ من نوفمبر عام ١٩٧٣ ، وهى عن زميله المقاتل : سعيد الذى كان يستعد لبدء إجازته يوم ٦ من أكتوبر ليعقد قرانه يوم ١١ من أكتوبر. عاقته المعركة عن الإجازة والفرح ، ليكون أحد جرحى المعركة الشريفة وليصاب ببتر ساقه ، وليصرف النظر عن التقدم إلى خطيبته ، ولتصر الخطيبة الوفية على التمسك به فى حالته هذه كما تمسكت به من قبل حين كان سليما معافى .

إن تصوير الزحف المقدس لقواتنا وأبنائنا البواسل عند الساعة ٢,٥ من ظهر السادس من أكتوبر مشهد يعجز عن وصفه البلغاء والأدباء ، لقد درجنا على وصف ما ينسب لأبطال السير الشعبية ـ عنترة والزير سالم وأبى زيد الهلالى وأمثالهم

ـ بأنه أساطير شعبية أو من صنع الفولكلور ، وتداخل خيالات الشعوب ومبالغاتها ، لكن ما ينسب لأبطال حرب أكتوبر جدير بالتسجيل الحرفى التسجيلى ، استنادا للشهود والمعاصرين ، حتى لا يتحول ذلك مع مرور العصور وتعاقبها إلى حقل الأسطورة ، فتأتى أجيال لاحقة ، فيذوب النصر بين أيديها ويتحول إلى مضغة شعبية هى كالأساطير أو ربما تتحول عن عمد أو غير عمد إلى الأساطير .

وخير من يسجل ذلك هم المقاتلون أنفسهم ، أدباء كعادل النادى أو غير أدباء قارئين أو آميين بتعاون من المؤرخين والأدباء حتى نسجل مشاهد من التضحية أخشى أن تتناقلها الأجيال على أنها أساطير وذلك لشدة ما فيها من بذل وجرأة وتضحية وأمثلتها عديدة .

* بطل يلف المتفجرات حول وسطه ويربطها فى « القايش » ليفجر دبابة العدو!

* بطل يجعل جسده سدا وحشوا لفوهة مدفع العدو !

* بطل يزحف ويقفز فوق ماسورة مدفع العدو ليتشعلق فيها فيغير اتجاهها عن زملائه تمكينا لهم من الهجوم ، فكان جسمه نقطة تجمع الطلقات !

وهذا قليل من كثير من المواقف التى تتسم بالتفوق الفردى والتميز العسكرى وبلوغ قمة التضحية ، هذا فضلا عن تجميع نحو خمسين ألف مقاتل فى أرض سيناء بعد ساعات قليلة من بدء الهجوم ، ناهيك عما هو أضخم من ذلك وأكبر مما يدخل فى دوائر : الاستعداد والترتيب والتدريب والتكتيك والتطوير ومواجهة التحديات والتخطيط والتنفيذ .

جدير بنا ـ حقا ـ أن نجمع ـ تسجيليا ـ مواقف العظمة القتالية ثم نصوغ هذه الحقائق فى قالب فنى من خلال عمل مسرحى أو سيناريو دقيق بعيد عن الخطابية والخطابة والحماسة والمبالغة ليقدم صورة واقعية تفوق الخيال عن إبداع المصرى عسانا نجد فى روح أكتوبر تجسيدا فى جميع خطواتنا المستقبلية .

من أدب ١٩٦٧
٥٠٠ متر ـ قاسم مسعد عليوة

تدور المسرحية فى المرحلة الزمنية التى أعقبت نكسة سنة ١٩٦٧ ، وعلى وجه التحديد فترة التوتر بعد ٥ من يونيو سنة ١٩٦٧ .

والمكان ـ كما هو فى عنوان المسرحية ــ على بعد ٥٠٠ متر بمسجد بمدينة القنطرة شرق كما يظن الأسرى أبطال المسرحية ـ أو يتشككون ـ ص٣٢ .

والأبطال متعددو المذاهب والميول السياسية والعقدية فهم بين رجل الدين الذى ينضم لجماعة الإخوان المسلمين ، والشيوعى ، والرومانسى ، وممثل تنظيم الاتحاد الاشتراكى ، والروحانى وغيرهم .

يجتمع هؤلاء الأسرى فى مرحلة التوتر هذه ومن بينهم المحتضر ، والسيدة الحامل ، والطبيب ، ومهندس المناجم ، يجتمعون بالمسجد وعليهم مظاهر الجوع والظمأ واليأس والفزع ، ومعاناة الآلام والجروح والكسور ، وتذكر معاناة معسكرات الاعتقال فى « عتليت » حتى شرب بعضهم بوله ، وأكلوا الأوراق الخضراء .

وتتخذ الدراما الفكر سبيلا فيتم الحوار والجدل حول الهزيمة النكراء ، والأسرى والعدو ، والوحدة الوطنية والدينية ، والناحية الروحية ، ودور الدين والناحية الإنسانية فى حوار يكاد يتركز حول قطبين أساسيين هما : الأزهرى المنضم إلى جماعة الإخوان المسلمين والأسير الجريح الماركسى ، فى قضايا حول موقف الحكومة والجيش من العدو ، وتشن الحرب وتقع الهزيمة ليقع الخلاف حول تحديد المسئولية ، وتقديم التبريرات وحيرتها بين خطأ : التوجيهات ، وخطا الإدارة ، لتحدد قضية المسرحية وموضوعها حول :

١ ـ أسباب النكسة ودوافعها .

٢ ـ الربط بين ما حدث سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٦٧ ص ٤٢ .

٣ ـ ضرورة التغيير والتحديث .

٤ ـ أهمية الديمقراطية والتعددية الحزبية . ونبذ فكرة الحزب الواحد أو التنظيم الواحد .

٥ ـ بزوغ الأمل فى التغيير والوعد بالمستقبل فى مظهرين فيهما إشارة إلى شباب الغد :

أ ـ الرجل العابر الذى يظهر فى الدقيقة الأخيرة للمسرحية فيزيح البطل الأزهرى ليؤم الناس فى صلاة الجنازة التى مثلت الوجوه الوطنية والدينية .

ب ـ والطفل الوليد الذى ولدته أمه فى خضم المعاناة المشار إليها ونجد إرادتها القوية (ص٤٥ ، ٣٦)وما بعدها .

٦ ـ أهمية الكلمة وحرية التعبير الصحفى .

٧ ـ تحديد الهوية والانتماء ، لمن تكون :

هل حسب تعدد الدين ؟ أم الطبقة ؟ أم المذهب ؟ أم للوطن ؟

لتبرز لنا جملة أحد الأبطال :

مش معقول اللى حصل لنا ده ، حصل ليه ؟

وازاى ؟ واحنا كنا فين ؟ ٣٥ . . احنا اتخدّرنا ٣٦ .

وهل يكون التغيير بالقوة ؟ أم بالكلمة والحكمة والموعظة الحسنة ـ ٣٧ أم بخروج التيارات للنور ؟ ـ ٤٣ ، حتى نصل إلى ضرورة أن نغير من تفكيرنا ومنهجنا ونتيقظ للنصف الثانى من القرن العشرين ، ونعبر عن ما بداخلنا ـ ٤٣ .

لتنتهى المسرحية بموت بعض الأسرى وميلاد طفل جديد ، ومجىء شخص عابر يؤم الناس .

وأهم ما يلفت النظر فى هذه المسرحية عنايتها بتصوير الأسرى من قبل أن تفاجئنا الأنباء العالمية بنبأ قتل الأسرى ، وهذا ما دار فى ذهن أبطال المسرحية (١١)، (١٥)، (٤٤) .

وتصويرها أهوال الحرب : (١١)، (١٤) ، ووحشيتها ، كتصوير جمل يحترق ـ ٣٦.

وتقديمها النقد من : أفيشات مصلحة الاستعلامات : تبنى وترفع السلاح ـ ١١ ، اعتراضا على تقديس الشعارات الجوفاء .

ومن إهمال تكريم الشهداء ـ ١٣ ، ومن تقديم تبريرات الهزيمة ـ ٢٤ ، وخبر تنحى رئيس الجمهورية ـ ٢٦ ، وما صاحبه من مظاهرات .

وشعارات صوت العرب : أبشروا يا عرب ، وإسقاط الطائرات زعما وادعاء مما يضلل الشعوب ويدفعها فى هاوية الوهم .

وفى المسرحية نرى شيئا من أدب البحر ـ ٧ ، وأهمية التاريخ ـ ٣٥ ، ورمز الميلاد حيث نتابع عملية ميلاد طفل فى هذه الظروف الصعبة ـ ٣٩ وما بعدها ، وهو رمز يعنى تطلع الأديب للمستقبل على أيدى الجيل الجديد .

والمفارقة حيث يموت مَنْ لا نتوقع موته وينجو من لا نتوقع نجاته ـ ١٢ ، ٥١ ، ١٣ ، وحيث تقابل المسرحية بين وجود شيوعى فى مسجد ، ومسيحى فى مسجد باسم « المواقف والظروف الحاكمة » ـ ١٩ ، والمفارقة فن روائى ومسرحى له دلالته .

والاتجاه للوحدة الدينية فى مواجهة بين الإخوانى والماركسى : ١٢ ، ٢٠ ، ١٦ ، ٤٧ ، ٤٨ .

واللغة المسرحية ذات ثلاثة مستويات :

١ ـ الأول مستوى السرد الراجع إلى سيطرة لغة المؤلف ، وهى الدلالة الأدبية المعروفة بمفرداتها وتراكيبها .

٢ ـ الثانى مستوى شعبى مثل : زى ما تكون فص ملح وداب ـ ١٧ .

٣ ـ مستوى تراثى : كقول الأزهرى : خسئت ـ ٢٤ ، القرآن الكريم والحديث الشريف والحكم ٧، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤١ واستخدام المسيحى النصوص الدينية من مزامير داود وغيرها : ١٥ ، ١٣ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ١٦ ، وإلحاح الأزهرى على نصوص دينية ـ ٤١ بما فى ذلك من موازنة بين لغتها وفكر كل منهما ـ ٣٧ .

وهذه المستويات اللغوية تصدر معبرة عن تباين الحركة والموقف ، وتعبر عن دوائر المعنى وإيحاءاته فى إطار إثراء العامية .

على أن هذا البناء لا ينفك عن سيطرة الفكر فى مناقشة قضايا المسرحية نظرا إلى طبيعة موضوعها ويظهر ذلك فى صفحات : ١٤ ، ١٥ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٨ كما سبقت الإشارة فى المقدمة .

على أن ذلك ، لا يعنى أننا أمام مسرح ذهنى ـ على نحو ما ألفنا لدى الحكيم ـ بقدر ما هو تنبيه على طبيعة الموضوع الذى يهتم بمناقشة الأفكار والقضايا أكثر من تصوير الحركة .

وعلى الرغـم من شيوع الجانـب الفكرى على المسرحيـة فإنا نجـد حضوراً لجانبين مهمين يشكلان توازنا فى البناء المسرحى :

الأول هـو الشعر حيـث يصـور البطـل جمال الكرم والخضرة الفلسطينيـة ص ٧ والرومانسية ـ٩ ـ ١٤ .

والثانى هو الروحية ـ حيث يعبر الماركسى عن شروعه فى عمل علاقة مع السماء ـ ١٠ ، ورغبة فى دراسة اللاهوت ١٧ .

وحيث يبرز دور الإسـلام ـ ١٩ ، وموقف المسلـم ، وأهمية التآخـى بين الأديان باعتبارها علاقات بين البشر ـ ٢٠ .

والشعرية الـروحية تؤكد أن هـدف المسرحية الفكرى المنصب على عـلاج ظواهر حضاريـة فى حياة الإنسـان المصرى كان لسلبيـاتها أثر كبير فى الهزيمـة ، وهى مما يمكن أن يندرج تحت عنوان : الديمقراطية والحرية .

من أدب ١٩٥٦
أيام الدم لمحمد صالح الخولانى

هذه المسرحية ، تدور حول ذكرى العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، وكفاح شعب بورسعيد جامعة بين اللحظة الحاضرة لحظة الاستعداد لإحياء الذكرى ، واللحظة الماضية ، لحظة استعادة الذكرى وتمثل أحداث المعارك عن طريق الفلاش باك ، وبذلك تجمع المسرحية بين عطاء البطولة والفداء والبذل ببورسعيد النقية ، وتحول الشعب البورسعيدى وتصديه للدفاع :

حقا يدهشنى هذا الشعب / شعب قد كان لشهر أو شهرين / شعبا مهزارا مرحا / متلافا ينفق ما فى الجيب / ممتلئا ثقة فيما يأتى الغيب / ذا روح فكه يقطر خفة دم يبدى فى وجه الغزو عجائب ترمى بالأهوال .

كما تجمع المسرحية إلى ذلك روحا من الاستغلال والأنانية وانتهاز الفرصة وتغليب المنفعة الذاتية والمصلحة الخاصة وركوب الموجة فى بعض مظاهر الحياة فى بورسعيد المعاصرة منذ تطبيق نظام المنطقة الحرة .

أى أننا أمام عهدين متناقضين ، عهد مضى ويمثله من شخصيات المسرحية :

مجاهد قديم متقاعد كان ضابطا بالميناء ، ومفكر ، والأم ، وهى ناظرة بالمرحلة الابتدائية متقاعدة ، وطائفة من شبان سنة ١٩٥٦ ـ رمزا للغد . بذلك نجد أنفسنا أمام أنماط بشرية تمثل الشعب البورسعيدى . بل الشعب المصرى نرى فيها نموذج المرأة :

كانت كل فتاة تحمل طفلا / ولدى عودتها كانت تبدو أما / تدفع واثقة بيديها عربة أطفال / ملئت من تحت الطفل السابح فى ملكوت النوم / بمئات من طلقات الرشاشات .

أما الأم فنجد أنفسنا أمام ثلاثة نماذج من مواقفها البطولية ، موقف الأم الملتاعة الحزينة على ابنها الشهيد الراضية بشهادته ، وموقف الأم من ابنها الخائن حيث :

باع المنكود ضميرا ميتا للشيطان .

ثم نمضى مع تصوير مشهد خيانة ومالقيه من جزاء من العدو ومن الشعب على حد سواء ٩٤ ـ ٩٨ ، وصفاته حتى نصل إلى موقف أمه منه حيث ترفض أن تخفيه عن أعين الشعب المنتقم ـ ٩٨ ، ٩٩ غير عابئة بضراعته . بل إنها تشارك الشعب وتضرم فيه النار وتحرقه بيديها غاسلة عاره ، حتى نصل إلى مناجاتها إياه :

ولدى / ياليتك مت شهيدا / أو حتى مت ككلب كان يسير بجنب جدار عاجله طلق لم يقصده قصدا / حتى تمنحنى متعة أن أزهى بك . . . اغرب عن فكرى لاسامحك الله .

حتى نصل إلى موقف ثالث فى ختام المسرحية وفى مشهدها التاسع والأخير فى مقابر الشهداء حيث تناجى الأم ابنها الشهيد .

أما شخصيات المستقبل فهم : مدرس التاريخ وهو فى الوقت نفسه شاعر لتوغل به فى الجانب الوجدانى والصوفى والروحى ، وخطيبة وقريبة خريجة الجامعة ، وعامل ذو نزعة يسارية ، وطالب جامعى ذو نزعة يمينية ، ومحام شاب . وهذه المجموعة هى مجموعة الأمس ، مرحلة بورسعيد النقية ، ومرحلة الكفاح الذى أذهل العدو والعالم .

أما العهد الثانى فيمثله شخصيتان واضحتا المعالم فى تمثيلها الانتهازية والوصولية والنفعية والذاتية والأنانية وهما :

السيد أموح القرش وهو من كبار تجار المنطقة الحرة مثقل بمظاهر التأنق المصنوع غير المتجانس ذو كرش ضخم ، والسيد مرسى الدباش مقاول مبان ، ورموز الأمس هنا لها دلالتها باستخدام صيغة المبالغة فى إيماءاتها الشعبية ، ودلالاتها اللغوية حيث أموح ، والدباش بما فى التضعيف من معنى ، وبما فى الاشتقاق فى مادتى : أمح ، ودبش من معنى أيضا ، وكل هذه الإيماءات اللغوية والمعنوية تتضافر مع المواقف والحوار فى بيان انتهازية هاتين الشخصيتين ، وما فى كلمة القرش من معنى يدركه أهل السواحل ، وبذلك نجد أنفسنا أمام تيارات متفاوتة .

وأمام هذين الفريقين نجد أنفسنا أمام طريقين للاحتفال بجلال ذكرى سنة ١٩٥٦ ، فالفريق الأول يراها فرصة روحية ووطنية وتاريخية ومعنوية تناسب جلال المواقف والذكرى ، أما الفريق الثانى فيراها فرصة لتحقيق أكبر كسب مادى شخصى ركوبا للموجة وانتهازا للفرصة ، ذلك أن كل فريق يرى الأمور من وجهة نظره .

عفوا يا ولدى قد أبطأت عليك

وحتى يكون ختام المسرحية كلامها :

نتعاهد مهما انكفأ الزمن إلى أيام الزور / أنا نوفيكم هذا الدين حلالا / نتعاهد. نقسم فى الدم .

حتى تكرر المجموعة هذه الجملة قبل نزول الستار .

إن موقف الأم هذا يذكرنا بمسرحية (الأم) للتشيكى « كارل تشايبك » حيث ضحت بأبنائها وينسجم هذا كله مع مقترحات إيجابية فى شأن كيفية الاحتفال بالذكرى حيث تكون ممثلة فى جمع تراث الذكرى ونشره ووضعه فى قاعات كبرى ليمثل تاريخ الشعب فى المتاحف ، ويسهم فى ذلك جهد الأغنياء وتبرعهم ، وتتبلور فكرة يطرحها المفكر وغيره بينما تكون أفكار الانتهازيين ويمثلهم النموذجان :

أموح ، والدباش محصورة فى النفع الشخصى من : بوتيكات ، والمقابل بالدولار بتكرار عبارة :

أولسنا فى منطقة حرة ؟ و « تقليب العيش » والتهكم من الفكر مع ادعاء الثقافة ، وتصور أن التبرع الذاتى تدخل فى أرزاق الناس ، واتجاه للتعاقد مع الشركات الأجنبية لجلب العملات الحرة محتكما إلى مبدأ .

من يملك قرشا / قد عاد يفكر كيف يكون اثنين / أولسنا فى منطقة حرة ؟

بل يتجه الاستثمارى إلى إبعاد مكان المتحف إلى سيناء ضَناً بأرض بورسعيد ، وما الأمر الا أن العطاءات ترسو عند السيد مرسى الدباش حتى ينكشف ماضى هذين الانتهازيين برغم محاولتهما تطويع أمر الذكرى لمصلحة كل منهما ، ولى القوانين ، وادعاء الصلة بالشهداء وإقحامهم ـ ١٢٤ ـ ١٢٦ .

وفى هذا الإطار تتهكم المسرحية من بعض المصطلحات السياسية الرنانة مثل : الدائرة العليا ، والمؤتمر التأسيسى الدائم للإعلام الوطن ، وتنقد المبالغات التى كانت تدار حول الجيش المصرى قبل سنة ١٩٥٦ :

ويكاد الجيش يصير الآن بحق / أعظم جيش مقتدر فى خارطة الشرق الأوسط ونقد الاستعداد الرسمى المرتجل لمواجهة الحرب ، وعلى العكس من ذلك الاستعداد الشعبى ، وبيان مشكلة الإسكان حيث تجفيف مياه البحيرة ، مع فارق ما بين الحرب العالمية : الأولى والحرب الحالية وتكون القضية :

نملك حيلتنا أن نتدبر شيئا

تمضى المسرحية بين لحظة مناقشات اللجنة ترتيبات الاحتفال ، ولحظة استحضار البطولات والثأر ، وهى بطولات لا تحصى ومواقف نضالية لاتعد خففف من جانب التسجيلية فيها براعة العرض وشاعرية الأداء .

هؤلاء يضفرون ملاءات الأسرة ليتسلقوها ، وبطولة محمد مهران عثمان الذى أكمل الثانية عشرة من عمره غداة العدوان ومحاكمته غير العادلة ، والتنكيل به ، وبطولة نبيل منصور .

وهكذا نمضى مع الأماكن بعينها كعبادى ، والبحيرة ، والقابوطى ، والرسوة ، والعزيـة ، والمطار ، والمناخ ، والجولف ، والاستاد ، وحارة العيد ، والإفرنج ، وشارع ١٠٠ ، والروضة ، وشارع الغورى ، وشارع سينما مصر .

وأحداث بعينها : كالمعاهدة ، والجلاء ، والوجود البريطانى فى قبرص ولارناكا .

وأسماء بعينها : كابتن وليمز ، وعبد المنعم مختار ، ويحيى الشاعر ، والأبيارى ، وثابت متولى ، وأحمد صالح ، والصياد ، ومصطفى نادر ، وكامل فتيح ، والسيد البوص .

وتكون المسرحية فى فلك هو (الموت والحياة) : يترامـوا نحو الموت سهاما مُشرَعة بالنار / لكـن أن تلج النار وأن تتنفس ريـح الموت / لظللت عمرك تغبطين الموت حين يكـون بابـا للشهادة / مـع فرض بـات الآن هو القـانون / إمـا أن أفضل فيـه عدوى/ أو أقتل ليس هناك بديل ما / والموت حينذاك قمة الحياة .

ـ كان الموت رخيصا / يمثل قدام الواحد منا كل نهار عشرات المرات حتى نصل إلى :

ـ هذا مهرجان الموت حين يكون بدءا للحياة .

ـ لكنا جربنا أبدا / معنى أن يهب الموت حياة / أن يغدو فينا الموت صلاة .

وهكذا يكون الموت طريق الحياة .

وبينما تدور المسرحية فى فكـر متناقض بين الروح والمادة ، والمعنـوى والمحسوس نرى البطل الشاعر الذى ينشغل بالحركة ـ عن الشعر :

لا شعر لدى الليلة / الليلة يفجؤنا فكر من نوع آخر.

لأنه أستاذ للتاريخ : عاش التاريخ صلاة تنبض فى ذرات كيانه / عشقا صوفيا

يملك كل شعور فيه / كانت رؤيته للأحداث الكبرى فى التاريخ / أن يمضى كى يتلمس فيها روح الشعب .

ويتضافر مع التاريخ أهمية الكلمة والكتابة :

لو أنك تدرك معنى للكلمات / لا تملك إلا سيلا من كلمات / يا سيد ذاك هو المكتوب .

ويكون أهم ما تطلبه المملكة المتحدة المستعمرة من البطل مهران (كلمات) :

لن تدفع أكثر من كلمات / كلمات معدودات قد تكفينا ثمنا . ويكون النضال فى أروقة الموت :

كى يكتب فى التاريخ كتابا مسطورا بالنور / ليست تبخسها قدرا فى التاريخ حتى نجد سيادة عنصر التاريخ :

ولأن زمن المسرحية يدور بين الإعداد لإحياء الذكرى ، والفلاش باك إلى قلب المعركة ، فإنا مع التاريخ وفى التاريخ ، ويكون الراوى مفتاح التاريخ نراه وسيطا حواريا طيلة المسرحية ونمضى مع المسرحية على جناح التاريخ بحكم موضوعها وقضاياها منذ اللحظة الأولى للمسرحية ، ومنذ الجمل الأولى للراوى :

ـ إنا نتحاور والتاريخ . أن نستجلبه ألق اللحظة / كى يعطينا إيقاع الحدث الأول .

ـ وحيال شخوص كانت تمثل فى التاريخ

ـ ويكون خطا ملفته للتاريخ

ـ أن نعرض هذى الليلة للتاريخ

وإذا مثل الرواى القيمة الجوهرية للتاريخ وجدنا الانتهازى أموح هازئا به :

أية أقوال تعنى ؟ / إنى لا أسمع إلا لغطا لا ينبى عن شىء / أحداث وتواريخ .

حتى يرى الرواى شيخا خرفا .

ومما يعضد وجود التاريخ وجود : الذكرى والذاكرة ، والتذكار وهى روح المسرحية ، أى فكرة روح الذكرى ـ ٧٦ ، وهى المزج بين صدى الحرب وريشة الفن ـ ٧٦ .

وممن يمضون مع الرواى المفكر فى إجلال التاريخ ، أستاذ التاريخ الذى تتعانق فيه روح الشعر مع حقائق علم التاريخ ، حتى يبلور محمود مفهوم التاريخ :

قد عشت حياتى أنظر للتاريخ / ليس كأحداث كبرى / تتداخل فى أرقام وتضاريس / لكن كمدى ممتد يمكن أن يتراوح فيه الفكر / تنبثق الفكرة / يولد خفق النور ويكون التأميم إيذانا بتعامل التاريخ مع شعب مصر ، وهكذا نمضى مع تاريخ الحرب سنة ١٩٥٦ حتى يبرز عنصر الزمن حيث :

- تتشكل فى أعطاف الزمن ملامح دنيا

- ويرتهن الشرف بأن تنهد قوانين الزمن المأنوس

- وفى الزمن الماضى ، زمن هذه الحرب ولدت بداخلنا تضاريس الوطن .

وهكذا يكون التاريخ والذكرى واستعادة الزمن الماضى أو الموغل هى فكرة المسرحية - ٧٥ - ٧٨ فى شكل تراث يؤكد تواصل الأجيال ، ودور الأفراد والهيئات بما فى ذلك واجهة التاريخ المتمثلة فى : المتاحف والمكتبات والمعارض ، حتى يتحول مكان اللهو الشهير إلى متحف طاهر شريف ، وهذا ما ينبهنا إليه الراوى حيث «أعطاف الزمن» و «الأزمنة المكرورة» .

ومن الملامح الدقيقة فى المسرحية تصويرها المفهوم الزائف للمنطقة الحرة فى بداية تطبيقها على لسان أموح :

أو ليس الناس هنا . . فى هذا البلد الآن / أعنى من يعمل فى المنطقة الحرة / بائع أقمشة . ملبوسات . أو أجهزة ما / أو من يسترزق بالكرتونة فى الطرقات / أو حتى من يتخابث كى ينسرب إلى الناحية الأخرى / من عند الرسوة أو من عند الجبانات .

البنــاء

انطلاقا من كون المسرحية فى موضوع قومى وجدانى تاريخى بطولى ناسبها اللغة الشعرية فى ألفاظها وتراكيبها وبنائها اللغوى ، من لغة صوفية .

فالأم ترى فى ذكرى النصر :

نتعبدها آيات بيضاء ، نقرأ فيها الورد .

ونلتقى بكلمات : الحج القدسى ، وملكوت الدم ، وساعات الجلوة .

وتغلب على المسرحية لغة روحية مواكبة للصراع بين المادة والروح فيها حتى صعد

ذلك إلى الذروة فى ختام المسرحية فغلبت النجوى ، وكانت النهاية المفتوحة ، التى تكرر هذه الجملة فى شكل جماعى :

نتعاهد ، نقسم فى محراب الدم

وقد تناغم ذلك مع بدء المسرحية حيث نرى الراوى ذا نزوع صوفى ، حيث يكون الزمن فى موضع :

لكن يدركه الحس بوجد صوفى مفتون

ويحدثنا أستاذ التاريخ محمود عن ميعاد الموت :

لكنك لا تتمثل وجه الموت . إلا ميعادا أخضر ينبت فيه الوعد / تلك مقامات لا تدركها إلا أن تقضى اللحظة وجدا . وتكون منزلة الشهيد :

يغشاه الرضى القدسى فى الرتب العلية

ويكون المدح لمن :

عاش التاريخ صلاة تنبض فى ذرات كيانه / عشقا صوفيا يملك كل شعور فيه .

وبذلك تجمع الصوفية بين التاريخ والموت وهما محوارن من أهم محاور المسرحية .

ويكون منهج التكرار ملتزما بأهدافه البلاغية والأسلوبية أثناء المسرحية فى إجابات البطل الفدائى مهران :

لا شىء لدى جديد أدلى به .

وتكرار الفعل (يضوى) بما فيه من إشعاع .

وتكرار الجماعة الانتهازية الاستغلالية : أو لسنا فى منطقة حرة ؟

حيث يكررها أموح لتأكيد أغراضه .

وتكرار الفعل بما فيه من حدث يناسب الحركة الدرامية : تتأهب ـ تحذر ـ نقطن فى جملة واحدة .

وتكرار الاسم فى مناجاة مهران وقت شدتة :

يوفون النذور / نذرا من الأيدى / نذرا من الهام / نذرا من الأحداق . .

ويكون التكرار بمثابة وقع الأجراس ، أو دقات المسرح جذبا للاهتمام والانتباه ، وتأكيد المعنى المقصود ، وإضافة دلالة هامشية قد تكون للنقد أو الفخر أو

التصميم . وموسيقا الشعر فى المسرحية تنبهت إلى سلاسة بحر المتدارك وشيوعه لدى شعراء الشعر الجديد غنائيا ودراميا ولا يمنع ذلك من الإقلاع إلى شاطىء بحر آخر وهو الكامل ص ٤٩ ، أو الرجز ٤٩ .

وفى الأبنية الموسيقية فى الحوار ، توظيف لإمكانات الهمز بالعدول عن الوصل إلى القطع : أمكنة الإستخفاء بالهمزة ـ ٨٨ ، وإمكانات البديع من جناس وطباق ومقابلة وحسن تقيم .

ـ تتحالف أو تتخالف / لكنا من قبل وبعد / نرصد إيقاع زمان أو أزمنة فوق كيان ما .

ـ لكنى فى عجل من أمرى/ وبما أنى والسادة لايعجلنا الوقت

ـ توسعه عصفا أو تمطره قصفا ـ هذا يحفزنا أن نتداعى بين الناس / نستدعى فيهم وهج الحس بما تمليه اللحظة .

وإن ثقل الوزن فى : أحسسنا كان الغزو وشيكا ، وربما كان الأوفق : أحسسنا أن الغزو وشيك ـ ٣٤ . وفى : أنا أيضا لدى سواء والأقوى : ليس لدى سواء ـ ٣٦ وأهمية الضبط ص ٥٩ .

وبوجه عام تأكدت ظاهرة نجاح الشعر الجديد فى الشعر المسرحىّ نظرا لرحابة تفاعيله وقوافيه .

وفى لغة المسرحية روح من المسرح وخفة الدم والتهكم كما قدمنا يتبع من المعنى أو طريقة التركيب أو توجيه مسار اللغة .

كما نجد اللغة التراثية :

ـ حم الجهاد وآذنت حرب ترد المعتدين / نار تضرج فى المدينة .

ـ أن ينفر للملحمة .

ـ يهوى من حالن .

ـ أحيانا تهوى النفس الأمارة بالسوء .

ـ الجلمود القاسى .

وبجوار اللغة التراثية اللغة البسيطة التى تحاكى لغة الشعب : تقليب العيش ـ قدام الواحد منا ـ انكشف المستور ـ سنوات معدودات حتى يدخل دنيا ـ وهناك

الأرض براح بملاليم حتى مليما أحمر ـ أحسب أن الأمر تمام ـ قواك الله ـ فتغدى بالإخوان / من قبل يكون على مائدة القوم عشاء ـ وتفصيح الأمثال الشعبية : حى أبقى من ميت ـ والكلمة التراثية : خوان أو رعديد .

أو الإنجلزية : هالو جونى / جيبت مونى / سيجاريت / شوكولا .

أو استيحاء لغة القرآن الكريم .

لنوارى سوأة عار يتخوننا .

والحوار ـ فى مجمله ـ مرتبط بروح الغنائية لدى شاعر القصيدة المحكمة ، الخولانى حتى لتكاد نجوى البطل مهران ـ ٦٩ ، ٧٠ تتحول إلى قصيدة غنائية ، والمبرر الفنى لذلك هو موقف المحاكمة والتنكيل الذى يتعرض له البطل ، وهذا مطلعا النصين :

ـ من موقعى فى الأسر أهتف باسم مصر .

ـ سأميت فى فكرى رؤاكم من تكاثر كم على .

ويتجه الحوار بوجه عام ـ إلى الإطالة ، وإن صادفنا نماذج من الحوار القصير كحوار مختار والأم ـ ١١٧ ـ ١١٩ .

والحوار جيد يرتدى طابع المنهج اللغوى للخولانى ، وهناك أمثلة للحوار الجيد الذى تتحقق فيه الدرامية ، وبخاصة حوار محمود وأمه ٣٨ ـ ٤١ ، وحوار المجاهد وأموح ٨١ ، ٨٢ حيث تقصر الجملة الحوارية وتركز فيقوى إشعاعها وصداها ، وتكون مقتضية لجوابها مثيرة الحركة والإيماء .

وبلغ الحوار شفافية فى المشهد الأخير والصفحة الأخيرة ، وتوظيف الأصوات (صوت ١ ـ ٣) ، بما فى ذلك من إيماء : النواح ، والنجوى والذكرى ـ ١٤٠ ، وإن خالطه مباشرة وخطابية ، والأهم من ذلك دلالة المجموع فى الهتاف الجماعى دليلا على الوحدة الوطنية والشعبية بما فى ذلك من دلالة التكرار كما قدمنا .

وهذه الشفافية والروحانية والشعرية وإن بدت ـ فى بعض مظاهرها ـ غنائية لا درامية ناسبت الموضوع وهو ـ بطبيعته ـ فى قمة الوجدان وعمق العاطفة ، وناسبت روح الجدال والمخالفة السائدة فى المسرحية .

كما أثرى الحوار وجود الراوى فى أنحاء المسرحية لمعالجة صعوبة فى البناء هى الحاضر والماضى على جناح الفلاش باك .

وللصورة الشعرية منزلتها فى العمل الأدبى بعامة ، وفى العمل الشعرى بخاصة ، لكنها فى العمل المسرحى غيرها فى الشعر الغنائى ، إذ تكون فى المسرحية موظفة توظيفا دراميا لتنأى عن الغنائية ، ولتتخفف من أثقال الوجدانية .

وغالبا ما تلقى القصيدة الغنائية ظلالها على الصورة فى الحوار الدرامى عند معظم من جمعوا بين النوعين ، وهو ما نراه من وشائج نسب فى الصورة الحوارية فى مسرحية (أيام الدم) ، من أمثلة هذه النماذج :

ـ نستفتح فيها كوة نور نفنى فيها وهجا

نستلهم روح الوطن الماثل فى قلب الإعصار

ـ شىء يتداعى فى داخلنا / شمسا لا تطفأ أبدا / قبسا من نور الله / وكتاب فداء وشهاده / مسطورا فى داخلنا / بحروف من وهج التذكار الأسنى / أبدا لايفتح أو يطوى .

وإذا كان الوجدان والغنائية قد صبغا الصورة الحوارية فى أمثال هذين النموذجين فإن طبيعة الموضوع الذى تعالجه المسرحية فرض ذلك . من هنا وجدنا صورة حية ذات صلة عضوية بالبناء الدرامى من مثل قول الراوية :

شاهدت الحدث بعينى إذ قادوه / غرا مختبطا كالسائمة تقاد لسكين الجزار / من عجب يا إخوانى كان القائد طفلا / ولد لم يبلغ بعد الحلم / خططنا أن نرسله يعبث فى الطرقات / يترامى بالدراجة حيث اعتاد يفوت ، وإذا أبصره بالسيارة يأتى/ فى لمح البرق انكفأ إليه عدوا / واستعرض بالدراجة سد عليه الدرب .

وكعادة الصورة الأدبية الشعرية نجد خيوط البيانية سائدة من تشبيه :

ـ أمسى وكأن نفحته النار

ـ الغضب الغائر غيم يمطر حقدا / ينداح كما تنداح النقمة فى أفئدة المقهورين .

ـ أبصرته متقافزا كالجن من فوق المرابض .

أو كناية :

من فوق معاقد عقّتهن المحلولات .

ومن ناحية أخرى قامت الصورة بدورها الدرامى فى رسم ملامح المكان والزمان والجو النفسى والحدث والحركة :

ـ وتواتر ليـل النقمة بسحاب لايحمل غيثا / لا يحمل إلا عصـف النار وإلا دفق الدم / أصبحنا يوما / وإذا بصواعق سود ممتلئات موتا / يدفعها غيم البحر قذائف من لهب ودخان .

ـ إنا فى موقف عزويا مختار / وعلينا أن نتحصن حتى بالأحجار / لا أن نتردى فى حمأة خور مرتاع / فنخرب ما يحصننا عمدا .

ـ يومان وكل طريق بمدينتنا / أمسى وكأن لفحته النار / نار لا تحرق لكن تصلى القلب سعيرا / الغضب الفائر غيم يمطر حقدا .

قـام تكنيك المسرحيـة على تـوظيـف دور الراوى لا مجرد كـونـه وسيطـا حواريـا فحسـب . بـل ليكون مفصـلا أو جسرا بين الماضـى والحاضر ، بين عـام ١٩٥٦ ، وعام الاحتفـال بالـذكرى ، ومـن هنا تكـرر دوره وحضوره ، وبخـاصة فى المشهـد الرابع ، وكان المشهد التاسع والأخير نجوى .

ولهذا ، نجد أسلوب القطع يسعف الكـاتب فى المزاوجة بين الماضى والحاضر ، حيث يعود أبطال المشهد الأول فى المشهد الخامس ، وحيث نعود للمعركة فى المشهد الثالث ، ذلك أن عصب البناء الفنى للمسرحية هو « الفلاش باك » .

خاتمــة

هكذا يتجلى الخطاب الأدبى شعرًا ، وقصةً ، ومسرحيةً ، برغم اتضاح شخصية كل خطاب تبعًـا لأعرافه وقوانينه ، وبـرغم تعدد حقول ميلاد كـل خطاب ، وتنوع شخصيات كل كاتب . بل وتنوع شخصيات كل قـارىء - برغم هذا كله يقف كل خطاب أدبى حامـلاً سمات وخصائص لتجلّياته ، كأنه الطفل الوليـد يحمل براءته الخاصة به وحده سواء أكـان مبدع الخطاب من عواصم الضوء العربيـة كالقاهرة أو شقيقاتها ، أم كان من أقاليم الظل العربية كبورسعيد أو قريناتها ، وذلك مثلما كان خطاب أدباء من بورسعيد .

رقم الإيداع : ٩٧/١٠٤٣٠
I.S.B.N. : 977 - 09 - 0394 - 9

مطابع الشروق
القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت: ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس: ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

تجليات الخطاب الأدبي

يتجلى الخطاب الأدبى شعراً وقصة ومسرحية برغم اتضاح شخصية كل خطاب تبعًا لأعرافه وقوانينه، وبرغم تعدد حقول ميلاد كل خطاب، وتنوع شخصيات كل كاتب. بل تنوع شخصيات كل قارئ - برغم هذا كله - يقف كل خطاب أدبى حاملاً سمات وخصائص لتجلياته كأنه الطفل الوليد يحمل براءته الخاصة به وحده.